ادب میں جمالیاتی اقدار

ایک مطالعہ

ظہیر احمد صدیقی

مکتبہ الفاظ۔ علی گڑھ

ادب میں جمالیاتی اقدار

ایک مطالعہ

ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی

ادب میں جمالیاتی اقدار

ایک مطالعہ

ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی

شعبۂ اردو

دہلی یونی ورسٹی، دہلی

مکتبہ الفاظ

مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

اشاعت اول ـــــــــــ ۱۹۷۹
تعداد ـــــــــــــــ ۱۰۰۰
قیمت ـــــــــــــ ۱۰/۰۰

کتابت : ریاض احمد، الہ آباد
طباعت : تاج آفسٹ پریس، الہ آباد

EBH
تقسیم کار
ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

اَللّٰہُ جمیلٌ وَیُحِبُّ الجمال

حضرت مولانا ابوالحسن علی ندوی صاحب مدظلہٗ

کی خدمت میں

جن کی ذات اسلامی جمالیات کا حسین مرقع ہے۔

احقر

ظہیر احمد صدیقی

ترتیب ابواب

حرفِ آغاز

اس تحریر کے لئے کسی معذرت یا تاویل کی ضرورت نہیں ہے۔ ایک ضرورت کا احساس اس کا محرک ہوا ہے۔ اور یہ ایک ایسا تقاضا ہے جسے ہمارے ادب کے بعض جدید رجحانات نے مبرم بنا دیا ہے۔

ادب میں کارفرما جمالیاتی عناصر کا مطالعہ ہر دور میں ضروری رہا ہے۔ ادب اور فن کی تحسین (Appreciation) اور تعین قدر (Evaluation) کا عمل اس بات کا متقاضی ہے کہ ہمیں ان جمالیاتی قدروں کا احساس ہو جو اس کی تخلیق کی محرک ہوتی ہیں انھی قدروں کی وساطت سے ادب اور فن کو پہچانا جا سکتا ہے۔ ایسے ادوار میں جب یہ شناخت مشکل ہو گئی ہو اس مقصد کے لئے بدیہی حقیقتوں کا اعادہ بھی ضروری ہوتا ہے۔

یہ ظاہر ہے کہ اس نوع کی تحریروں کے اصل مخاطب وہ لوگ ہوتے ہیں جو علم، ذوق اور بصیرت سے اس حد تک بہرہ مند ہوں کہ ان مباحث پر گفتگو میں شریک ہو سکیں۔ لیکن میں یہ دعوا نہیں کرنا چاہتا کہ یہ کتاب صرف اصحاب علم وفضل اور ارباب فکر کے لئے لکھی گئی ہے۔ میرے مخاطب ادب کے عام طالب علم ہیں خواہ وہ فضیلت کے کسی مرتبہ پر فائز ہوں یا اس کے لئے کوشاں ہوں۔

آغاز کلام میں چند بنیادی امور کی جانب اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے جن کو پیشِ نظر

رکھنا میرے اندازِ فکر اور استدلال کو سمجھنے میں معاون ہوگا۔

فلسفہ جمالیات کے تفصیلی مطالعہ کا نہ میں مدعی ہوں اور نہ میرے اس محدود مطالعہ کے لئے جمالیاتی فلسفہ کے ارتقا اور اس کی تاریخ پر سیر حاصل تبصرہ ضروری ہے۔ یہ کتاب جمالیات کا تعارف نہیں ہے بلکہ ادب میں کارفرما ان عوامل کا مطالعہ ہے جن کی بدولت جمالیاتی قدر دوسری اقدار مثلاً اخلاقی یا افادی اقدار سے آزاد اور ممیز نظر آتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ تاریخ ادب میں ایسے مرحلے بارہا آئے ہیں جب ادیب کا ضمیر دوسری اقدار کی اولیت تسلیم کرنے پر مجبور ہوگیا ہے۔ ادیب اور فن کار بھی معاشرہ کا حساس اور ذمہ دار رکن ہوتا ہے۔ ایسے مراحل میں جب معاشرہ کا وجود اور اجتماعی مفادات کا تحفظ ہر فرد کا فرض اولیں بن جائے۔ ادیب اجتماعی فلاح وبہبود کے تقاضوں سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ ایسی صورتوں پر کوئی فیصلہ صادر کرنے سے زیادہ اہم کام اس صورت حال کو سمجھنے کی کوشش اور ان محرکات کا سراغ لگانا ہے جن کی بدولت یہ نتائج ظاہر ہوئے ہیں۔

میں نے کسی معین نظام اقدار کو قطعی اور حرف آخر مان کر بحث نہیں کی ہے لیکن مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ میں بہت سی قدروں پر یقین رکھتا ہوں جن میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ مطالعہ ادب کی حد تک ادب کی جمالیاتی قدر کو میری نظر میں اولیت اور اہمیت حاصل ہے۔ اس ضمن میں میں نے مغرب ومشرق کے اہم جمالیاتی نظریات کا تذکرہ سرسری طور پر اور تاریخی تسلسل کے التزام کے بغیر کیا ہے۔ اس میں صرف یہ مقصد پیش نظر رہا ہے کہ ان جمالیاتی افکار کی چند واضح جہتیں نمایاں کر دی جائیں اور ضمناً ان معیاروں کی وضاحت بھی کر دی جائے جو عملاً ہماری رہنمائی کرتے ہیں اور ان افکار ونظریات سے کس حد تک مطابقت یا تفاوت رکھتے ہیں۔

میں نے جا بجا اس نکتہ پر زور دیا ہے کہ جس چیز کو ہم تنقید ادب کہتے ہیں ان میں بہت سے عناصر شامل رہتے ہیں جو اصلاً عمل تنقید کا جزو نہیں بلکہ صرف اس میں معاون ہوتے ہیں۔ ایسے اجزا کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً لغوی اور لسانی مسائل، نفسیاتی عوامل، تاریخی اور سماجی پس منظر

وغیرہ۔ لیکن میں نے ہر جگہ اس بات پر زور دیا ہے کہ اس ادبی تنقید اور محاکمہ میں ان تمام معاون عناصر سے بالاتر وہ مرکزی نقطہ نظر ہے جو ان کو باہم مربوط کرتا ہے اور جس پر ان کی معنویت کا دارومدار ہوتا ہے۔ میری مراد "باز آفرینی" (Recreation) کے اس عمل سے ہے جس کی وساطت سے قاری فن کار کے باطنی اور وجدانی تجربے تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ اور یہ بات مسلمات میں داخل ہے کہ تخلیقی فن کار اور اس کے ناظر یا قاری کے درمیان موثر رابطہ یہی وجدانی تجربہ ہوتا ہے اور یہی ادب اور فن کی بنیادی جمالیاتی قدر ہے۔

اس سلسلہ میں معاصر تنقید کے بارے میں افراد کا نام لئے بغیر کچھ "سخن ہائے گفتنی" بھی درمیان میں آئے ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ بیانات بعض اصحاب کے لئے ناگواری کا باعث ہوں لیکن مجھے یہ بھی امید ہے کہ ان کو اس بنا پر قابل درگذر سمجھا جائے گا کہ نیت قائل بخیر تھی۔ یہی صورت بہت سے ادبی رجحانات اور تحریکوں کے سلسلہ میں بھی پیش آئی ہے۔ یہاں بھی میں نے نام بہ نام محاکمہ کرنے کی بجائے غالب رجحانات ہی کی نشان دہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ چند نام جو ضمناً معرض بحث میں آئے ہیں بطور مثال اور کسی خاص رجحان کی نمایندگی کے ضمن ہی میں زیر بحث آئے ہیں۔ ایسی تحریر میں اختلافی مسائل اور نقطہ ہائے نظر کا سامنے آنا ناگزیر ہوتا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ میری تحریر میں بھی 'مقام جنبش ابرو' جا بجا ملیں گے[۱] لیکن اس کے بارے میں بھی مجھے توقع ہے کہ میری یہ معذرت قابل قبول سمجھی جائے گی کہ میں نے یہ معروضات کسی خاص مسلک فکر کے داعی کی حیثیت سے پیش نہیں کئے ہیں۔ ادب کے بارے میں میرا نقطہ نظر ہمیشہ ایک متجسس طالب علم کا سا رہا ہے۔ اور یہی اس کاوش کا جواز ہے۔

یہ کتاب بہت پہلے منصۂ شہود پر آسکتی تھی۔ مگر میں نے پسند نہ کیا کہ میری اس کوشش کو کسی وقتی ضرورت کا تقاضا سمجھا جائے۔ اس لئے اس کی اشاعت میں تاخیر ناگزیر تھی۔

آخر میں اپنے دو بزرگوں کا شکریہ ادا کرنا ضروری خیال کرتا ہوں جن کی رہنمائی نے اس

---

[۱] ہزار ہم سخنی ہو ہزار ہم نظری ÷ مقام جنبش ابرو نکل ہی آتے ہیں (تاثیر)

کتاب کو تکمیل تک پہنچایا۔ میری مراد برادر محترم پروفیسر ظفر احمد صدیقی (سابق صدر شعبہ فلسفہ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ) اور برادر مکرم پروفیسر اختر اقبال کمالی (سابق استاد انگریزی، پنجاب یونیورسٹی، لاہور) سے ہے۔ ان دونوں بزرگوں نے اپنی مصروفیت کو نظر انداز کر دیا اور میری ضرورت کو ترجیح دی۔ اس کرم کے لئے ان دونوں کا سپاس گذار ہوں۔

اس کتاب کے اشاعت کی ذمہ داری میرے دوست اسد یار خاں نے لے کر میرے بوجھ کو ہلکا کر دیا۔ ان کی محبت اور ایجوکیشنل بک ہاؤس کی نفاست پسندی پر اعتماد کرتے ہوئے یہ مسودہ ان کے سپرد کر رہا ہوں۔

نیاز مند

ظہیر احمد صدیقی

شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی

یکم اگست ۱۹۷۹ء

نظریاتی تنقید میں جمالیاتی نقطہ نظر کی ضرورت

حقیقت جمال کے فلسفیانہ نظریات یا فنون لطیفہ کے بارے میں عام نظریات اور تفصیلی جائزے جو اٹھارہویں صدی سے دور حاضر تک مغرب کے مطالعہ جمالیات میں مرکزی اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ اس مطالعہ کا موضوع نہیں ہیں۔ فلسفہ جمالیات کی دقیق بحثوں یا نظریات فن کی موشگافیوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن میں ادب کے ایک طالب علم کی حیثیت سے ان نظری مباحث کو ثانوی حیثیت دینے پر مجبور ہوں۔

جمالیات کے موضوع پر مغربی مصنفین کی اکثر تحریروں میں ایک وسیع تناظر اور جامعیت کا رجحان ملتا ہے جو مختلف فنون لطیفہ (مصوری، بت سازی، فن تعمیر، موسیقی، رقص، اداکاری اور شعر و ادب) کے تقابلی مطالعہ اور تجزیہ کا نتیجہ ہے۔ اس کے برعکس اردو میں اس موضوع پر لکھنے والوں کی اکثریت مغربی افکار کی خوشہ چینی پر قانع نظر آتی ہے۔ اور اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان حضرات کے نزدیک جمالیات کے مطالعہ کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ مغرب سے مستعار افکار و نظریات کو اپنے فنون و ادبیات پر منطبق کر کے چند عمومی دعووں کے لئے بنیاد فراہم کر دی جائے۔ اس کے برعکس میں اس مطالعہ

کو صرف ان مباحث تک محدود رکھنے کی کوشش کروں گا جو ادب کی تفہیم، تنقید اور تعین قدر کے لئے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں جمالیات کے نظریات کا حوالہ جہاں دینا پڑا ہے وہاں بھی میں نے ادب کے مخصوص مسائل اور مطالبات ہی کو پیش نظر رکھا ہے۔

مغربی زبانوں میں فلسفہ جمالیات اور اس تاریخ و تنقید پر کتابوں کا ایک وافر ذخیرہ دستیاب ہے لیکن اس کی حیثیت ایک مستقل موضوع مطالعہ کی ہے۔ ادبیات کے (خصوصاً اردو ادب) مطالعہ میں اس سرمایہ سے جزوی طور پر استفادہ تو کیا جاسکتا ہے لیکن اپنی ادبیات پر مغرب کے نظریات کا اطلاق نہ ضروری ہے اور نہ ممکن العمل ہے۔ اردو میں اس نوع کی کوششیں جو اب تک سامنے آئی ہیں ان کی حیثیت جمالیات کے سرسری تعارف سے زیادہ نہیں ہے۔ اور اکثر صورتوں میں (میں کتابوں اور مصنفوں کے نام بنام تذکرہ سے یہاں قصداً اجتناب کر رہا ہوں) یہ تعارف بھی ناقص، سطحی اور غیر مربوط نظر آتا ہے۔

ہماری نظریاتی تنقید کی کوتاہ دامنی کا بڑا سبب یہی ہے کہ ناقد اپنے مخصوص اور پسندیدہ شعبہ فن کی حدود میں محصور رہتا ہے اور دوسرے شعبہ ہائے فن سے اس کے ربط و تعلق کے بارے میں کچھ کہتا بھی ہے تو وہ ذاتی مطالعہ، مشاہدہ اور تجزیہ پر مبنی نہیں ہوتا بلکہ اخذ و استفادہ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کا اصلی سبب تو یہی ہے کہ ناقد عموماً "یک فنہ" ہوتا ہے۔ جس کا اعتراف راقم الحروف کو بھی ہے۔ ایک اضافی سبب یہ بھی ہے کہ ہماری زبان میں شعر و ادب کے علاوہ دیگر فنون کے اسرار و غوامض "شعریات" کی طرح شرح و بسط کے ساتھ ساتھ ضبط تحریر میں نہیں آسکے۔ اس امر کی واضح شہادت ہماری ثقافتی تاریخ میں قدم قدم پر ملتی ہے کہ شعر و ادب اور موسیقی کے علاوہ دیگر فنون لطیفہ کو ہماری زندگی میں وہ مقام حاصل نہیں ہوسکا جو ان کو مغرب

میں کلاسکی عہد سے آج تک حاصل رہا ہے۔ اسی لئے ہمارے یہاں ان فنون کا مطالعہ بھی گہری نظر کے ساتھ نہیں کیا گیا جو شعر و ادب کے مطالعہ میں پایا جاتا ہے۔

نفس شاعری کے بارے میں بھی تحقیق و تجسس کا رجحان حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے پہلے نظر نہیں آتا۔ ان کے معاصروں میں شبلی، آزاد اور امداد امام اثر کے نام سامنے آتے ہیں جنھوں نے اس موضوع پر توجہ کی یا بعد کے دور میں ان متعدد معلمین ادب کی تصانیف ملتی ہیں جنھوں نے تدریسی ضروریات کے تحت شعر و ادب پر قلم اٹھایا۔ ادبی رسائل کے مضامین اور مقالات میں بھی کہیں کہیں نظریاتی تنقید کے کے بارے میں خیال انگیز اشارات ملتے ہیں لیکن گذشتہ نصف صدی کے اردو ناقدین میں اکثریت ایسے لوگوں کی نظر آتی ہے جنھوں نے انگریزی ادب اور تنقید کے مطالعہ کی راہ سے اردو ادب کی روح تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ اس تمام تنقیدی سرمایہ پر تبصرہ کرنا اس مختصر مطالعہ کی حدود میں ممکن نہیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تنقید میں جا بجا گہری بصیرت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں مثلاً فراق، یوسف حسین، رشید احمد صدیقی، خواجہ احمد فاروقی، نیاز فتح پوری وغیرہ کے یہاں اس جوہری تنقید (Quin-tessential Criticism) کا سراغ ملتا ہے جس کا حوالہ پروفیسر ٹلیارڈ (Prof. Tilyard) نے چارلس لیمب (Charles lambs) کے تنقیدی تحریروں کے تعارف میں دیا ہے[۱]۔ تنقید کے اس جوہر کا اظہار اس بصیرت میں ہوتا ہے جو ادیب کے کسی ایسے پہلو کا انکشاف کر دے جو پہلے نظر میں نہ ہو لیکن ایک بار معرض اظہار میں آنے کے بعد ہمارے تاثر کا لازمی جزو بن جائے۔ ایسا انکشاف مبسوط اور مفصل بیان کا کا طالب نہیں ہوتا بلکہ کبھی ایک مختصر فقرے یا اشارے میں بھی سما سکتا ہے۔ اس کے برعکس ہماری جدید تنقید میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں مغرب سے مستعار نظریات

۱؎ Introduction to lambs criticism

واصطلاحات کو زبردستی اردو کے سر منڈھنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کے مزاج، تاریخی روابط، تہذیبی میراث اور روایتی پس منظر کو یک سر نظر انداز کر کے ایسے فیصلے صادر کیے گئے ہیں جن کی مضحکہ خیزی عالم آشکار ہے۔

یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ شعر و ادب یا دوسرے فنون لطیفہ کے مطالعہ میں اولین حیثیت جمالیاتی قدر کے تعین ہی کو حاصل ہوتی ہے اور اس حقیقت کے اعتراف میں کسی معذرت یا تاویل کی ضرورت پیش نہیں آنا چاہیے۔ جمالیاتی قدروں کے مطالعہ کے لئے یہ ضروری نہیں کہ اس کے جواز کے طور پر کسی مخصوص نظریہ یا دبستان فکر کی سند تلاش کی جائے۔ اس بنا پر زیر نظر مطالعہ کو فلسفہ جمالیات کی تفسیر و تعبیر کی بجائے اطلاقی جمالیات (Applied Aesthetics) کی جانب ایک قدم قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس مقصد کے لئے جمالیاتی افکار کے عہد بعہد ارتقا اور مختلف ادوار کے ان غالب رجحانات سے عمومی آگاہی کافی ہے جو ہمارے زمانے میں فنون کی پرکھ اور تعین قدر میں کارفرما رہے ہیں اور بالواسطہ فنی تنقید کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ اس ضمن میں اس حقیقت کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ اگرچہ فن کار کو اپنے عہد کے فلسفے اور نظام ہائے فکر سے براہ راست واسطہ نہیں ہوتا بلکہ وہ جو کچھ اپنی تخلیقات میں ادا (Express) یا پیش (Present) کرنا چاہتا ہے وہ اس چیز سے کلیتاً بے تعلق نہیں رہ سکتا جو اس کے باشعور ناظر، سامع یا قاری اس کی تخلیقات میں تلاش کرتے ہیں۔ فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان اس ذہنی یا روحانی رشتے کا ادراک فن پاروں کے معانی اور اقدار کے تعین کے سلسلہ میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اکثر تنقیدی فیصلوں کا نقص یا عدم استناد اسی حقیقت کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ ذہنی یا روحانی تجربہ جو کسی پارۂ فن کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے اور جانے

پھیلانے وسائل (Media) کی وساطت سے ناظرین یا سامع تک پہنچتا ہے ۔ چوں کہ اپنی اصل کے اعتبار سے ایک جمالیاتی تجربہ ہوتا ہے (Aesthetical Experience) اور حسی عقلی یا ارادی تجربات سے ممیز یا آزاد ہوتا ہے اس لئے اس میں شریک ہونے کے لئے فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان یہ جمالیاتی تجربہ کا اشتراک ایک بنیادی قدر کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے ۔ لیکن اس سلسلہ میں یہ حقیقت کبھی ناقابل فراموش ہے کہ ہر تجربہ کا تعلق انسان کی مجموعی شخصیت (Total Personality) سے ہوتا ہے ۔ اس لئے ان کو سربمہر خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا اور ایک تجربہ میں دوسرے مماثل تجربات کی شمولیت یا تعاون سے انکار ممکن نہیں ۔

اکثر شعراء و ادباء کے بارے میں اس نوع کی بحثیں اسی خلط مبحث کا نتیجہ ہوتی ہیں ۔ مثلاً آج بھی بے شمار مدعیان تنقید اس بحث میں الجھے ہوئے نظر آتے ہیں کہ حالی محض سماجی اصلاح کے داعی تھے یا حقیقی شاعر تھے جنھوں نے اپنی شاعری کو اخلاقی مقصد کے لئے وقف کر دیا تھا ۔ اس سے عجیب تر یہ سوال ہے کہ اقبال اولین حیثیت میں شاعر ہیں یا مفکر اور اس ضمن میں کہیں بڑی شد و مد کے ساتھ یک طرفہ فیصلوں پر انحصار کا رجحان نظر آتا ہے اور کہیں ایسا دو رخا پن ملتا ہے جس کو دیکھ کر سائل مرحوم کا یہ مصرعہ بے اختیار یاد آجاتا ہے ۔ ؏

جناب شیخ کا نقش قدم یوں بھی ہے اور یوں بھی

ایسے گمراہ کن فیصلے عموماً شاعر یا ادیب کے ذہن اور شخصیت کی اس سالمیت کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ ہوتے ہیں جس کو پیش نظر رکھے بغیر اس کی روح تک رسائی کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا ۔

مغرب میں جمالیاتی فکر کے ارتقا پر ایک نظر

یورپ میں اولین جمالیاتی افکار کا اولین سراغ یونان کے قدیم فلسفہ میں ملتا ہے لیکن جدید فلسفہ جمالیات کا نقطۂ آغاز ۱۷۳۷ء میں جرمن فلسفی بام گارٹن (Baum Garten) کی کتاب جمالیات (Aesthatic) کی اشاعت کو مانا جاتا ہے[1] اسی نے لفظ Aesthatic کو اصطلاح کے طور پر رائج کیا[2] اس کے عہد سے اب تک جمالیات کا مطالعہ ایک مستقل شعبۂ علم کے طور پر جاری رہا ہے۔ جدید دور میں تصور حسن کے بارے میں ان بحثوں کی بجائے جو قدیم فلاسفہ کے یہاں مابعد الطبیعیات کے ضمن میں ملتی ہیں اس کا مطالعہ فنون لطیفہ اور ان کی جمالیاتی قدروں پر مرکوز ہو گیا لیکن ادب اور فن کی ان قدروں کو اپنی آزاد اور مستقل بالذات حیثیت منوانے کے لئے ایک طویل جد و جہد کا سامنا کرنا پڑا ہے۔

قدیم یونان کے فلسفیانہ افکار میں ایسے معنی خیز اشارات بکثرت ملتے ہیں جن سے جدید جمالیات نے اپنے بنیادی تصورات مستعار لئے ہیں اور اپنے مقصد اور منہاج کے تعین میں ان سے رہنمائی حاصل کی ہے۔ مثال کے طور پر افلاطون کا تصور

۱، ۲ تاریخ جمالیات

اعیان اور اشراقی (Neo planoaic) فلاسفہ خصوصاً فلاطینوس (Plotinus) کے یہاں اس کی تعبیرات اور فن کے بارے میں ارسطو کا نظریہ جس کو نقل (Mimesis) کے نظریہ سے موسوم کیا جاتا ہے یا المیہ کے تاثر کے بارے میں اس کا تنقیہ (Cath arsis) کا تصور یا لانجائنس (Longinus) کا تصور جلال (The sublime) اور ایسے ہی متعدد تصورات فلسفہ کی کتابوں میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا ہے کہ جمالیات کو ایک مستقل شعبہ علم کی حیثیت نہ یونان و روم کے کلاسکی عہد میں حاصل ہو سکی اور نہ قرون وسطیٰ میں نصیب ہوئی۔ کلاسکی عہد میں جمالیات کو فلسفہ و حکمت کی اولیت تسلیم کرنا پڑی اور قرون وسطیٰ میں کلیسا کے "علم الکلام" (Scholas- ticism) کی بالادستی کے مقابل سر تسلیم خم کرنا پڑا۔ جمالیاتی اقدار کی اس محکومی کا فنی تخلیقات پر بھی اثر پڑا۔ یونان کا منظاہر پرست (Pagan) مزاج تو اس عہد زوال میں بھی فنون میں اپنے اظہار کی راہیں تلاش کرتا رہا۔ جب فلسفہ کے مختلف دبستانوں (عینیت[1]، اشراقیت[2]، مشائیت[3]، ابیقوریت[4] اور رواقیت[5]) کی آویزشوں میں تعبیرات حقایق ایک خواب پریشاں بن گیا۔ اس دور کا فن بھی اس توانائی اور تازگی سے محروم ہو چکا تھا جو گذشتہ عہد کی تخلیقات کی نمایاں خصوصیت تھی۔ تاہم اس کے اصل خدو خال اور مظہر پرستانہ رجحانات بڑی حد تک برقرار رہے۔ اس کے برعکس کلیسائی اقتدار کے زیر سایہ یورپ کے مسیحی فن کے دونوں نمایاں اسالیب یعنی بزنطینی (Byzantine) اور گوتھک (Ghothic) فنون کلیسا کے متشددانہ احتساب کی بدولت صرف مسیحی عقائد، افکار اور اخلاقی و روحانی تصورات کے ترجمان بن کر رہ گئے۔

قرون وسطیٰ کے یورپی فنون و ادبیات میں ایک دورخے پن کی شہادت بھی ملتی

---

[1] Idealism [2] Neo platonism [3] Peripatetic School

[4] Epicureanism [5] Stoicism

ہے جو مقدس (Sacred) اور غیر مقدس (Profane) کی اس دوئی (Di chotomy) کا نتیجہ تھی جو ثنویت کے اس تصور پر مبنی تھی جس کی چھاپ مسیحی یورپ کے افکار اور تہذیبی مظاہر پر اتنی گہری تھی کہ اس کے اثرات سے ذہن مغرب آج تک مکمل طور پر آزاد نہ ہو سکا۔ یہ دوئی ان فنی مظاہر میں بھی نمایاں رہی جن میں سے کچھ کلیسا کے زیر سایہ پروان چڑھے اور کچھ بادشاہوں یا امرا کے درباروں سے وابستہ رہے یا عوامی سطح پر خالص تفریحی سرگرمیوں کی صورت میں رونما ہوئے۔ ان افکار و تصورات کے تفصیلی مطالعے کے بغیر مغرب میں ادبیات اور فنون لطیفہ کے ارتقا کا جامع جائزہ ممکن نہیں۔ یورپ کی بیشتر زبانوں میں جمالیات اور فنون لطیفہ کی تاریخ پر جو وافر کتابی سرمایہ دستیاب ہے اس میں ان دونوں پہلوؤں کا (یعنی جمالیاتی افکار کے ارتقا اور فن کے نظریاتی اور عملی مسائل) مطالعہ کہیں مجموعی حیثیت سے کیا گیا ہے اور بعض قریب العہد محققین نے ان کا مطالعہ متوازی خطوط پر کر کے ان کے باہمی ربط کی نشان دہی کی ہے۔ جمالیات اور فنون لطیفہ کی ضخیم تاریخوں میں قدم قدم پر اس ناگزیر ربط کی شہادت ملتی ہے جو حسن اور احساس حسن کے بارے میں فلسفیانہ نظریات اور ارتقائے فن کی عملی صورتوں میں ہمیشہ پایا جاتا ہے۔ لیکن یہ علمی اور فکری سرمایہ ہمارے لئے صرف اتنی افادیت رکھتا ہے کہ مغربی مصنفین کے طریقہ کار کو پیش نظر رکھ کر اپنے فنون و ادبیات کا مطالعہ اسی نہج پر کریں۔ اردو میں اس موضوع پر دستیاب مواد کی کم مائگی اور تنگ دامانی کو دیکھ کر یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ ہم ابھی اس منزل تک بھی نہیں پہنچ سکے جہاں سے ایسے کام کا آغاز ممکن ہو۔

نشاۃ ثانیہ کے دور میں جب ارضی زندگی سے ان فنون کا ٹوٹا ہوا رشتہ از سر نو استوار ہوا تو یہ تبدیلی قرون وسطیٰ کی الٰہیات اور روحانی تصورات سے روگردانی اور مظاہر پرست یونان و روم کی انسان دوستی (Humanism) کی جانب بازگشت کی صورت

میں رونما ہوئی۔ اس عہد میں مذاق عام اور پسند و ناپسند کے معیار تو بدلے اور تنقید فنون و ادب میں کسی حد تک ان کا اظہار بھی ہوا لیکن فلسفہ جمالیات کو وہ مستقل حیثیت اب بھی حاصل نہ ہو سکی جو عصر حاضر میں اٹھارہویں صدی کے وسط سے اس کو حاصل ہوئی۔

جمالیات جدید کے نمایاں رجحانات پر مزید گفتگو تو آئندہ صفحات میں اپنے مقام پر آئے گی لیکن یہاں ایک اہم رجحان کی جانب اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ قدیم جمالیاتی اقدار کا مرکزی نقطہ حقیقت حسن کی تلاش تھا اور اس کے انکشاف و اثبات کے لئے فلسفہ و حکمت کے دوسرے شعبوں سے مدد لینا ناگزیر تھا۔ اسی بنا پر افلاطون سے لے کر سترہویں صدی کے مفکرین تک حسن کا مطالعہ ایک عینی تصور (Ideal concept) کی حیثیت سے کیا گیا اور ایسے دوسرے تصورات مثلاً "حق" اور "خیر" کے ساتھ حسن کا تعلق ان فلاسفہ کے مطالعہ کا موضوع رہا ہے۔ 'عینیت' کا غالب رجحان ابتدا سے ہی یہ رہا ہے کہ ان تصورات کے درمیان ایک ایسا ربط تلاش کیا جائے کہ اگر انھیں کاملاً مترادف نہیں تو آخری اعلاترین سطح پر ہم آہنگ کیا جا سکے۔ فلسفہ میں حق۔ حسن اور خیر کی عینیت کے تصور نے شاعری (خصوصاً رومانی شاعری) کو بے حد متاثر کیا۔ انگریزی زبان کے شعرا ورڈز ورتھ (Words worth) شیلی (Shelly) اور کیٹس (Keats) یا جرمنی کے شعرا گیٹے (Goethe) شلر (Schiller) اور ہائنے (Heine) کے یہاں جا بجا ان تصورات کا بڑا حسین اور موثر اظہار ملتا ہے۔ یورپ میں ماورائیت (Transcentenalism) کے زیر اثر اس مطالعہ میں وسعت پیدا ہوئی۔ کانٹ (Kant) نے اپنی کتاب 'تنقید حکم' (Critique of judgement) میں جمالیاتی وجدان اور اس کی تشکیل میں تخیل کے عمل کی مستقل حیثیت کو نمایاں کیا اور اس کو عقل محض (Pure reason) اور عقل عملی (Practical reason) کے درمیان

ایک واسطہ قرار دیا۔ اس کی نظر میں یہ وجدانی تجربہ مدرکات عقلی اور برانگیختہ عمل سے بالکل ممیز اور آزاد ہوتا ہے۔ اس تجربہ کی بنیاد حسی مدرکات پر ہوتی ہے لیکن تخیل کی صورت گر قوت اس اولیں مواد کو ایک ایسی صورت دیتی ہے جس سے ہمیں ایک تسکین یا مسرت کا احساس ہوتا ہے اور یہی وہ احساس جمال ہے جس کے اظہار کے لئے فنون لطیفہ وسیلہ بنتے ہیں۔ یہ احساس خالص حسی لذت اندوزی سے اس بنا پر ممیز ہوتا ہے کہ حسن ہمیں ان چیزوں سے ملتا ہے جن کا "دھیان" (Contemplation) کسی غرض وغایت کے بغیر ہمیں مسرت بخش سکے اور کسی عقلی تصور سے وابستہ نہ ہو۔ تخیل کا عمل اس "بے غرضانہ" (Disintrested) مشاہدہ کو ایک طرف خالص حسی لذتوں سے ممیز کرتا ہے اور دوسری جانب عقلی یا فکری آسودگی سے الگ کر دیتا ہے۔

اس نظریہ کی مزید توسیع شلر (Schiller) نے کی اور بعد کے جمالئین نے اس وجدانی تجربہ کو عقلی ادراک اور عملی تحریک سے ماورا ایک مستقل بالذات ذہنی عمل کی حیثیت سے تسلیم کیا۔[۱] اور اٹھارہویں صدی سے عصر حاضر تک اس نقطہ نظر کو جمالیات میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔

ہیگل کے فلسفہ جمالیات میں یہ تصور زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش ہوا ہے۔ اس کے نزدیک حسن تصور مطلق کے حیاتی وسائل کے ذریعہ شہود وظہور (Mani-festation) ہے جو اپنی ہمہ گیر وحدت کے اعتبار سے موضوعی (Subjective) بھی ہے اور معروضی (Objective) بھی۔ ہیگل کا یہ تصور حسن جو اس کی فنون لطیفہ کی تعبیرات میں کار فرما ہے اس کے تمام فلسفہ کی طرح جدلیاتی (Dialectic) اور ارتقائی ہے۔ اس نے آرٹ میں حسن کے اظہار کے تین مدارج کی بھی نشان دہی کی ہے۔ سب سے پہلی منزل علامتی (Symbolic) یا اساطیری (Mythological) فن کی

---

[۱] تاریخ جمالیات

ہے۔ جس میں تخیل کی صورت گر قوت باطنی تجربہ یا تصور کو معین علامتوں کی صورت میں ظاہر کرتی ہے۔ اس سے آگے کلاسکی فن کی منزل ہے جو حسی مظاہر میں نظم و تربیت تناسب و آہنگ کی تلاش کرتا ہے اور اس کے اظہار کا وسیلہ بنتا ہے۔ سب سے بالاتر وہ رومانی آرٹ ہے جو حسیات اور مظاہر دونوں سے گذر جاتا ہے اور وجدان کی ان گہرائیوں کا آئینہ دار ہوتا ہے جہاں ہیئت اور مافیہ کا امتیاز اس طرح ختم ہو جاتا ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ یہ فن نہ عقلی ادراک کا تابع ہوتا ہے اور نہ اس کا حریف بلکہ بذات خود تصور مطلق کے اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

جمالیاتی افکار پر فلسفیانہ رجحان کے غلبہ کا ایک نتیجہ یہ بھی ظاہر ہوا کہ فنی تخلیقات کے مطالعہ میں بھی اولین توجہ اس امر پر مرکوز رہی کہ ان کے ذریعہ سے کیا تصورات پیش کئے گئے ہیں اور ایک وسیع تر نظام اقدار میں ان کا کیا مقام ہے۔ بعض جمالیئین کی تحریروں سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک فن کے وظائف (Functions) میں مسرت یا تسکین بخشنا ثانوی حیثیت کا حامل ہے اور اولین حیثیت کسی تصور کی ترجمانی کو حاصل ہے۔ یہ صورت ایک اعتبار سے قرون وسطیٰ کے اس رجحان کی یاد دلاتی ہے جب یورپ کے ذہن پر کلیسا کے رہبانی نظام اخلاقیات کے تسلط کے باعث فن یا حسن کے دوسرے مظاہر میں لذت و مسرت کی جستجو بلند اخلاقی اور روحانی مقاصد کے منافی سمجھی گئی تھی۔ ابیقوری فلسفہ کے خلاف عام تعصب نے فنی حسن سے لذت اندوز ہونے کو بھی کم و بیش وہی درجہ دیا جو عام معلمین اخلاق حسی لذتوں سے وابستگی کو دیتے رہے تھے۔ اس تاثر کو مزید تقویت جمالیات کے ان علمبرداروں کے فکر و عمل سے ملی جو فن کے حسن اور لذت آفرینی کو اخلاقی قدروں سے بے نیاز قرار دینے پر قانع نہ تھے بلکہ ان پر ترجیح دینے پر مائل تھے۔ یہ صورت انیسویں صدی کے نصف

آخر میں فرانس اور انگلستان میں بہت شدت کے ساتھ نمایاں ہوئی۔ اس دور میں خالص جمالیاتی اقدار پر بڑی شدت سے زور دیا گیا اور دوسری اقدار سے ان کی آزادی اور بے تعلقی کا اس شدومد سے اظہار کیا جانے لگا کہ بعض اوقات اس میں روایتی اخلاقی اور سماجی معیاروں کے خلاف بغاوت کا انداز پیدا ہوگیا۔ اس ردعمل کی نمایاں مثال انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں انگلستان اور فرانس میں ابھرنے والی ان جمالیاتی تحریکوں میں ملتی ہے جنھوں نے رسمی اور روایتی تصورات کے خلاف احتجاج کو انتہا تک پہنچا دیا۔ بعض انتہا پسندوں نے جمالیاتی قدر کو تمام اقدار سے بالاتر بنیادی قدر قرار دیا ہے۔ علمی تنقید اور فلسفیانہ تشریحات میں یہ انتہا پسندانہ رجحان اس حد تک نمایاں نہیں ہوا جتنا بعض ادیبوں کی تخلیقات میں ہوا ہے۔ مثال کے طور پر والٹر پیٹر (Walter pater) [1] جو انگریزی ادب میں اس رجحان کا سب سے نمایاں علمبردار ہے۔ اس کی تنقیدی تحریروں میں وہ انتہا پسندی نہیں ملتی جو بودلیئر (Baudelaire) اور اسکر وائلڈ (Oscarwilde) مور (Moore)، سوئنبرن (Swinburne) وغیرہم کی تخلیقات میں نظر آتی ہے۔ جو فن برائے فن کے نظریہ کے علمبردار تھے اور انیسویں صدی کے روایتی اخلاقی معیاروں کے علی الرغم حریفانہ انداز میں پیش کرتے تھے۔ انگریزی ادب اور تاریخ ادب میں اس نظریہ کے حامیوں کو ایستھیٹس (Aesthetes) کے نام سے موسوم کیا گیا ہے اور اس لفظ کے ساتھ ایک ذم کا پہلو وابستہ ہوگیا ہے۔ جدید تنقید میں خصوصاً مارکسی نظریات سے وابستہ مقصدیت اور حقیقت پسندی کے علمبرداروں کی تنقید میں لفظ Aes-thetes کا اطلاق صرف جمال پرست ادیبوں پر نہیں کیا جاتا بلکہ اسے زوال پسندی (Decadends) یا فراریت (Escapism) سے مماثل ایک منفی رجحان قرار دیا ہے۔

---

[1] Walter pater — Appreciations, The Renassance

ادب اور فن کے مقاصد کی بحثوں اور نظریاتی آویزشوں میں کوئی حتمی فیصلہ عموماً ممکن نہیں ہوتا اور نہ یہ ممکن ہوتا ہے کہ باہم متصادم رجحانات میں کوئی ایک رجحان مکمل فتح حاصل کرے۔ یہی سبب ہے کہ آج بھی تنقید ادب اور فن میں ایسی بحثوں کی صدائے بازگشت سنی جاسکتی ہے جن کے بارے میں گذشتہ ادوار کے مفکرین کو یہ گمان تھا کہ ان مسائل کے بارے میں انھوں نے جو کچھ کہہ دیا وہ قول فیصل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ادب کی مقصدیت یا خارجی مقاصد سے بے نیازی، معنویت یا لامعنویت، داخلیت یا خارجیت (جس کی بجائے اب موضوعیت اور معروضیت کی اصطلاحیں رائج ہیں) افادیت یا غیر افادیت، ہیئت و مافیہ کی اضافی اہمیت، فکری یا جذباتی عناصر کا تعلق، کلاسکی یا رومانی معیاروں کا اختلاف اور ایسے دوسرے بے شمار مسائل ہر دور میں اٹھتے رہے ہیں اور ہر دور کے مخصوص رجحانات اور مطالبات کی روشنی ہی میں ان کو حل کرنے کی کوششیں ہوتی رہی ہیں۔ ان بحثوں میں آج تک حرف آخر کہنے کی نوبت نہیں آسکی اور اگر کسی برخود غلط "مقنن ادب" نے اس کی کوشش کی تو اس کے بعد آنے والے دور نے اس کو رد کر دیا۔ اسی بنا پر انسانی فکر و وجدان کے دوسرے شعبوں کے مقابلے میں جمالیات میں چونکا دینے والے انکشافات سے زیادہ اہمیت سابقہ تجربات کے مربوط اور متوازن تجزیہ کو حاصل رہی ہے۔

جمالیاتی افکار کی چند واضح جہتیں

جمالیاتی افکار کے ارتقا کے بارے میں جو اشارات گذشتہ صفحات میں پیش کئے گئے ان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مختلف نظریات اور قدر جمال کی گوناگوں تعریفات کے الجھاؤ کے باوجود ہم جمالیات کے ارتقا میں چند واضح جہتوں کا سراغ لگا سکتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ جدید جمالیات کا فلسفہ کے قدیم دبستانوں سے اختلاف اس بات پر مبنی ہے کہ اس کے نزدیک اس کا مرکزی سوال یہ نہیں کہ جمال کی حقیقت کیا ہے اور انسانی تجربے یا وجدان سے ماورا اس کا وجود ہے یا نہیں۔ جدید جمالیات نے یہ بحث کبھی بڑی حد تک ختم کر دی کہ جمال موضوعی ہے یا معروضی۔ تاریخ جمالیات کے سرسری مطالعہ سے بھی ہمیں قدیم و جدید تصورات کے درمیان ایک حد فاصل نظر آتی ہے۔ قدیم فلاسفہ جو جمال کو ایک عینی تصور کی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش کرتے تھے ان کی نظر میں انسانی تجربہ اتنا اہم نہیں تھا جس کی مدد سے ذہن انسانی اپنی حدود کے اندر اس عینی تصور کا ایک جزوی اور نامکمل ادراک کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس جدید دور (اٹھارہویں صدی سے تا زمانہ حال) کی جمالیات میں تصورِ جمال کی معروضیت کو اس بنا پر نظر انداز کیا گیا کہ تعقل کے ذریعہ ہم ایک مجرد تخیل تک

تو پہنچ سکتے ہیں لیکن حقیقت جمال تک رسائی اس ذریعہ سے ممکن نہیں۔ اس کے مقابلہ میں احساس جمال یا جمالیاتی تجربہ وہ واحد ذریعہ ہے جس کی مدد سے ہم جمال تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ اس لئے بنیادی سوال یہ نہیں کہ جمال کی حقیقت کیا ہے بلکہ یہ سوال ہے کہ ہمارا ذہن اس سے کس طرح اثر پذیر ہوتا ہے اور اس تجربہ کا دوسرے تجربات سے کیا تعلق ہے۔ بام گارٹن کے بعد سے جمالیات کا ارتقا اسی سمت میں ہوا ہے کہ اصل موضوع مطالعہ وہ حظ یا کیف ہے جو ہمیں جمال کے مشاہدہ سے حاصل ہوتا ہے۔ جمالیات میں بتدریج یہ حقیقت نمایاں ہوتی رہتی ہے کہ اس تجربہ کی بنیاد حسیات پر قایم ہوتی ہے لیکن یہ خالص حسی تاثرات سے اسی طرح ممیز ہے جس طرح عقلی ادراک یا اخلاقی حکم سے آزاد ہے۔ اس تجربہ میں ہمارے ذہن کی جو صلاحیت بروئے کار آتی ہے اس کے مطالعہ سے اس تجربہ کے نفسیاتی پہلوؤں پر توجہ بھی جدید جمالیات کی ایک امتیازی خصوصیت بن کر نمایاں ہوئی۔ اٹھارہویں صدی کے بعض ناقدین مثلاً ایڈمن برگ (Edmundburke) اور جوشوا رینالڈس (Jooshuareynolds) اور دوسرے کئی لکھنے والوں نے جمالیاتی احساس کے ضمن میں ذوق (Taste) کی اہمیت پر زور دیا۔ جو تحسین جمال کا ایک فطری ملکہ ہے۔ جس میں عمومیت بھی ہوتی ہے اور تعلیم و تربیت بھی۔ روایات اور ماحول کے اثرات سے ارتقا پذیری کی استعداد بھی ہوگی۔ اس میں مدارج ترقی کے اعتبار سے فرق بھی پایا جاتا ہے لیکن ایک معاشرہ کے اکثر افراد کے ذوق میں کچھ مماثلت بھی ملتی ہے۔ اسی طرح لائن جائنس (Longinus) کے تصور جلال کی تعبیر میں بھی جمالیاتی تجربہ کو اساس مان کر متعدد مفکرین نے احساس جلال و جمال کے درمیان امتیاز کرنے کی کوشش کی اور اس کی بنیاد اسی امر کو قرار دیا کہ جن چیزوں میں ہمیں حسن کا احساس ہوتا ہے وہ ہمیں ایک ایسی آشنا کیفیت سے روشناس کرتی ہیں جس کا اظہار سکون

بخش ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مظاہر جلال سے ہمیں حیرت اور ہیبت کا احساس ہوتا ہے جو ہمارے جذبات میں ایک ہیجان پیدا کرتا ہے۔

ان تصریحات کی روشنی میں یہ عمومی دعوا درست معلوم ہوتا ہے کہ جدید جمالیات نے اپنی توجہ ذہن انسانی کے اس عمل پر مرکوز کی ہے جو حسیات کے ذریعہ خارجی حقایق سے تاثرات حاصل کرتا ہے یا ان کے ارتسامات (Impressions) قبول کرتا ہے۔ یہ باطنی واردات تخیل کی مدد سے تمثال (Image)، علامت (Symbol) استعارہ (Metapher) اور تمثیل (Allegory) اور تمثیل کی صورت میں ایک فنی ہیئت (Form) حاصل کرتی ہے جو مختلف فنون کے مخصوص وسائل کی مدد سے فن پاروں میں ظاہر ہوتی ہے۔ فن کے مطالعہ میں عمل اظہار کی یہ مرکزیت اٹھارویں صدی سے دور حاضر تک بتدریج نمایاں ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ بینڈیٹو کروچے (Baneditto Croce) اور اس کے شاگرد ناقد جیووانی جینٹیل (Giovanni Gentile) کی تفسیر و تشریح نے اس کو جدید جمالیات کے بنیادی عقیدہ یا تصور کا درجہ دے دیا۔ اس سلسلہ میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ گذشتہ ادوار میں "اظہار" کو عموماً ایک مختتم عمل سمجھا جاتا تھا۔ جو مخصوص وسائل کی مدد سے ایک فن پارے کو تشکیل دیتا ہے اور مکمل ہونے کے بعد اس کو ایک مظہر جمال کی حیثیت دی جاتی تھی جو فن کار کی ذات سے الگ اپنا مستقل وجود رکھتا ہو۔ جدید نقطہ نظر کے مطابق اظہار ایک مسلسل تدریجی عمل قرار پایا جو خارجی مظاہر کے حسی ارتسامات (Sense impressions) سے شروع ہوتا ہے اور تخیلی وجدان کی مدد سے پراسرار مراحل سے گذر کر ترکیب و تشکیل پاتا ہے۔ یہی فنی تخلیق ہے جو اپنی مکمل صورت اور ہیئت میں فن کار کے باطن میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ ابلاغ (Communication) اور اس کے ظاہری وسائل (شاعری میں الفاظ، موسیقی میں اصوات، مصوری میں رنگ و خطوط وغیرہ) محض ایک مادی واسطہ کی حیثیت رکھتے

ہیں جن کی مدد سے تجربہ کی باز آفرینی کے ذریعہ سے یہ عمل سامع، ناظر یا قاری کے ذہن تک پہنچتا ہے جو فن کار کے تخلیقی واردات میں اپنی صلاحیت کے مطابق شریک ہو سکتے ہیں۔ یہ ظاہری وسائل اس فنی اظہار سے الگ ہوتے ہیں جو فن کار کے وجدانی تجربے کے ساتھ وابستہ ہوتے ہیں۔ اس نقطہ نظر کی بدولت ہیئت یا فارم کے تصور میں بھی یہ امتیاز پیدا ہوا کہ حقیقی ہیئت جو اس فنی تجربہ میں مضمر ہوتی ہے اس ظاہری ہیئت سے الگ وجود رکھتی ہے جو فن کار مادی وسائل کی مدد سے پیدا کرتا ہے۔

جدید جمالیاتی فکر کی واضح جہتوں کا یہ تذکرہ جدید نفسیات کے ارتقا اور جمالیات پر اس کے واضح اثرات کی جانب اشارہ کئے بغیر نامکمل رہے گا۔ عمل اظہار اصلاً ایک باطنی واردات ہے اور فنی تخلیق کے عمل کی وضاحت کے لئے عقلی بحث یا منطقی استدلال موثر نہیں ہوتا۔ پرانے علم نفس نے ذہن انسانی کے اعمال کی جو سہ گانہ تقسیم پیش کی تھی ادراک، احساس اور ارادہ مطالعہ میں زیادہ کارآمد ثابت نہیں ہوتیں۔ مثال کے طور پر کانٹ کے "تصور وجدان" اور "تصور حکم" یا شوپنہاور (Schaupenhauer) کا "تصور ارادہ" نے جمالیاتی افکار کے ارتقا میں جو حصہ لیا ہے اس کی وضاحت روایتی نفسیاتی اصطلاحوں کی مدد سے نہیں کی جا سکتی۔

حسی تجربے کے ارتسامات کا تخیل کی مدد سے تمثال کی صورت میں منظم و مرتب ہونا ان کے روابط اور تلازمات کے سلسلے، علامتی معنویت اور ان تمام عناصر میں شعور کی کارفرمائی جس سے الہام شاعرانہ کا تصور پیدا ہوا۔ یہ تمام مسائل نفسیات کے دائرے میں آتے ہیں۔ لیکن بقول اقبال نفسیات بھی اپنے محدود وسائل کی مدد سے "بحر خودی کے ان پوشیدہ جزیروں کا سراغ نہیں لگا سکتی جن تک پہنچنے کا راستہ صرف ضرب کلیمی کی مدد سے کھل سکتا ہے"[1] جدید نفسیات کو وہ ضرب کلیمی تو میسر نہ تھی لیکن اس نے اپنے

---

[1] حاشیہ صفحہ نمبر ۳۰ پر ملاحظہ ہو۔

تحریری طریق کار سے کسی حد تک ان تجربات کا سائنٹفک مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ایک ناگزیر ارتقائی عمل کا نتیجہ تھا کہ جس حد تک جمالیات اور علم النفس کی قلمرو وسیع ہوتی گئی ان دونوں کے درمیان تعاون وعمل کے امکانات بھی وسیع تر ہوتے گئے۔ فرائڈ (Freud) کی تحلیل نفسی کی ٹکنیک جمالیاتی مطالعوں میں بھی کام آئی اور تخیقی عمل، تمثال سازی اور خوابوں میں ابھرنے والی لاشعور کی پرچھائیوں میں مماثلت تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ یونگ (Jung) نے اس رجحان کو اور آگے بڑھایا اور فنی تخلیقات میں اجتماعی لاشعور (Collective unconscious) کے آثار کی نشاندہی کی اور متواتر نسلی تجربات کے اثرات کو واضح کیا۔ اس نے فن میں مثالی نمونے یا آرکی ٹائپ (Archetype) کی کارفرمائی کا جو تصور پیش کیا اس نے جدید تنقید اور جمالیات کو نئی راہوں سے آشنا کیا ہے۔

جمالیات اور نفسیات کے نظریوں کے درمیان مطابقت کی ایک اور مثال ہمیں جرمن مفکر لپس (Lipps) کے اس نظریئے میں ملتی ہے جسے آئن فیوہلنگ (Einfu-hlung) یا ایمپیتھی (Empathy) کا نظریہ کہا گیا ہے۔ اس سے اس کی مراد وہ باطنی شرکت احساس ہے جو فن کار کے ذہن اور اس کے تجربے کے معروضات کے درمیان پیدا ہوتی ہے۔ اسی کی مدد سے فن کار اپنے داخلی احساس یا جذبے کو اپنی ذات سے باہر خارجی اشیا (مثلاً مناظر فطرت) میں "داخل" کر کے جمالیاتی تسکین حاصل کرتا ہے۔ رسکن نے احساس اور جذبے کی اس خارجی توسیع کے لئے اپنی تصنیف "جدید

(صفحہ ۲۹ کا حاشیہ) لے

جرأت ہے تو افکار کی دنیا سے گذر جا | ہیں بحر خودی میں ابھی پوشیدہ جزیرے
کھلتے نہیں اس قلزم خاموش کے اسرار | جب تک تو اسے ضرب کلیمی سے نہ چیرے

("ماہر نفسیات سے" —— بال جبریل)

مصورین" (Modern Palmless) میں مغالطۂ فطری (Natural Fallacy) کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ اور اس سے بھی پہلے ایس۔ ٹی۔ کولرج (S.T. (Coleridge) نے اپنی سوانح ادبی (Biographia litterari) میں اور بعض نظموں (مثلاً دل شکستگی) میں اس خیال کو پیش کیا تھا کہ "فطرت سے ہم وہی حاصل کرتے ہیں جو ہم خود اسے دیتے ہیں[۱]"۔ لیکن اس تصور کی علمی یا سائنٹیفک بنیاد پر توضیح و تشریح میں لیپس کے کام کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

---

[۱] "We reeeive from nature but what we give".

قدر جمال کی مستقل بالذات حیثیت

گذشتہ صفحات میں جن نظریاتی آویزشوں کی جانب اشارہ کیا گیا ان سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ جمالیاتی افکار کو ایک طرف اپنی جداگانہ اور مستقل بالذات حیثیت کو منوانے کے لئے نظریاتی محاذ پر دوسرے نظام ہائے افکار سے طویل اور مسلسل جنگ کرنا پڑی۔ دوسری طرف جمالیاتی تجربے سے پیدا ہونے والی قدروں اور معیاروں کو بہت سے ایسے معیاروں کے خلاف نبرد آزما ہونا پڑا جو مختلف ادوار میں جمالیات اور فنون لطیفہ کی قلمرو میں تسلط کے دعویدار رہے ہیں۔ یہ طویل جدوجہد کبھی مدافعانہ انداز اختیار کرتی رہی، بالفاظ دیگر جمالیاتی اقدار کی آزادانہ حیثیت منوانے تک محدود رہی۔ اور بعض ادوار میں ان اقدار کے حامیوں نے جارحانہ انداز بھی اختیار کیا۔ نظریاتی محاذ آرائیوں کی یہ داستان دلچسپ بھی ہے اور بصیرت افروز بھی۔ اس کا تفصیلی جائزہ زیر نظر مطالعہ کی حدود میں ممکن نہیں لیکن ان معیاروں پر ایک سرسری نظر ڈال لینا اس اعتبار سے مفید ہو سکتا ہے کہ اس طرح ہم اپنے ہم عصر ادب کو درپیش مسائل بہتر طریقے پر سمجھ سکیں گے۔

اس ضمن میں گذشتہ بحث کے بعض نتائج کا اعادہ بے محل نہ ہوگا۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ یونان قدیم میں عقلی اور علمی معیاروں کو اولیت حاصل تھی اور تلاش حقیقت وہ

بلند ترین مقصد تھا جس کے حصول کے لئے علم و حکمت کا وسیلہ درکار تھا۔ اس کا قدرتی نتیجہ یہ تھا کہ فن کے بارے میں بنیادی سوال یہ اٹھایا جاتا تھا کہ اس کا حقیقت سے کیا تعلق ہے۔ یا حقیقت کا جو عکس اس کے ذریعہ پیش ہوا ہے اس کی نوعیت اور قدر و قیمت کیا ہے یا حقیقت کی دوسری تعبیروں کے مقابلے میں اس کا کیا درجہ ہے ضمناً یہ سوال بھی معرض بحث میں آتا تھا کہ حقیقت تک پہنچنے کے جو ذرائع (حسی، جذباتی اور وجدانی) ہمیں میسر ہیں ان کی منزلت اور مقام کیا ہے۔ یونان کے جمالیاتی افکار ان ہی سوالات کے ممکن جوابوں کے گرد گردش کرتے ہیں۔ افلاطون اپنی جمہوریت میں فن کاروں اور شاعروں کو کوئی مقام نہیں دیتا کیوں کہ اس کے نزدیک یہ لوگ ایک نقل کی نقل کرتے ہیں اور اس طرح حقیقت سے دو درجہ بُعد رکھتے ہیں۔ ارسطو نقل کے نظریہ کو تو تسلیم کرتا ہے لیکن فنی نقالی کو جزویات کی نہیں بلکہ کلیات یا آفاقی حقیقتوں کا عکاس مان کر قابل قدر خیال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی صداقت تاریخ کی واقعاتی صداقت سے بالاتر ہے[1] کیوں کہ تاریخ کو جزوی، محدود اور منفرد واقعات کی صداقت سے سروکار ہے۔ اس کے برعکس شاعری عمومی یا کلی صداقت کی آئینہ دار ہے۔ اسی طرح وہ اپنی کتاب بلاغت (Rehetorics) میں استعارہ کو محض آرائش کلام کی ایک صفت نہیں مانتا بلکہ اس کو ایک شعبہ علم (Species of science) قرار دیتا ہے کیوں کہ یہ تخیل کی مدد سے معلوم سے نامعلوم تک ذہن انسانی کے سفر کی پیداوار ہے۔ اسی طرح یونان اور روم کے دوسرے مفکرین کے افکار پر جو جمالیات اور فنون لطیفہ سے متعلق ہیں۔ انہی عقلی معیاروں کا غلبہ نظر آتا ہے جو ان کے علوم و حکمت اور فلسفہ و منطق سے مستعار ہیں۔

قرون مظلمہ (Dark ages) کے بعد جب یورپ میں فکر و فن کے چراغ دوبارہ روشن ہوئے تو کلیسا کے مخصوص نظام عقائد اور ضابطہ اخلاق کی جابرانہ گرفت نے ادبیات

---

[1] بوطیقا

اور فنون کو اپنے سانچہ میں ڈھال لیا اور ان سے متعلق جمالیاتی تصورات پر بھی کلیسائی عقائد کی چھاپ لگ گئی اور یہ تمام عناصر دینِ مسیحی کی خدمت کے لئے وقف ہو گئے۔ قدیم یونان اور روم میں کسی منظم مذہبی ادارے یا کلیسا کا تصور بھی ممکن نہ تھا اور اسی لئے کوئی جامد ضابطہ اخلاق بھی وجود میں نہ آسکا تھا کیوں کہ قدیم کلاسکیت کا مظاہر پرستانہ مزاج ایسے احتساب سے ہم آہنگ نہ تھا۔ قرونِ وسطیٰ میں کلیسا کے احتساب اور رہبانی نظام اخلاق کی بندشوں نے ارضیت اور مظاہر پرستی کے برعکس فن کو روحانی، دینی اور اخلاقی قدروں کا تابع قرار دیا۔ اس عہد میں روحانیت، اخلاقی پاکیزگی اور مادی کثافتوں سے اجتناب نے خالص جمالیاتی قدروں کی جگہ لے لی۔ رہبانی اخلاقیات کا نظام ہبوطِ آدم (Fall of Adam) اور فطرتِ انسانی میں اولیں گناہ (Origin Sin) کی بدولت میلانِ شر کے غلبہ پر مبنی تھا۔ اس کی رو سے جسمانی زندگی کے مطالبات اور انسانی خواہشیں شیطان کے پھندے ہیں جن سے نجات حضرت مسیح کی قربانی اور کفارہ پر ایمان کے ذریعہ ممکن تھی۔ ترکِ دنیا اور رہبانیت کا رجحان اسی عقیدہ کی پیداوار ہے۔

فنی تخلیقات میں مذہب اور روحانیت کا یہ تسلط ان خصوص اسالیب میں ظاہر ہوا جو کلیسا کے طرزِ تعمیر، مذہبی موسیقی، مصوری اور مجسمہ سازی میں نمایاں ہوا اور اسی کی بدولت ادبیات میں بائبل کی روایات و حکایات کی پیش کش یا اولیا کی زندگی اور کرامات کے قصوں کو اولیت حاصل ہوئی۔ ڈرامہ کا فن بھی کلیسا کے زیرِ سایہ پروان چڑھا اور اس میں بھی تبلیغی عناصر مثلاً معجزاتی تمثیل (Miracle play) میں بائبل کی روایات کی ڈرامائی پیش کش یا اخلاقی تمثیلیں (Morality plays) رائج ہوئیں جن کے ذریعہ عوام الناس کو مذہب کی تعلیمات سے آشنا کیا جاتا تھا۔ کلیسائی فکر کا سرمایہ یونانی فکر سے ماخوذ کچھ اجزا مثلاً ارسطو کا فلسفہ مشائیت اور نوفلاطونی فلسفہ کے کچھ اجزا پر مشتمل

تھا جو اسپین کی اسلامی درس گاہوں سے یورپ تک پہنچے تھے۔ اس سرمایہ میں کلیسائی عقائد کی آمیزش سے وجود میں آنے والا مسیحی علم الکلام (Scholasticism) کئی صدیوں تک یورپ کے ذہن پر مسلط رہا اور ایسے افکار جو اس سے ہم آہنگ نہ تھے گمراہانہ قرار پاتے۔ یہاں تک کہ تجربی علوم کے مطالعہ کو اس بنا پر رد کیا گیا کہ یہ شیطانی علوم کلیسا کے مسلمہ عقائد سے ہم آہنگ نہ تھے۔

نشاۃ الثانیہ یا احیاء العلوم کے دور میں کلیسا کا یہ تسلط تو کم ہو گیا لیکن کلاسکی عہد کی انسان پرستی (Humanism) کی جانب بازگشت کے ساتھ جدید سائنس کا آغاز ہوا اور اس کے زیر اثر تسخیر فطرت کی وہ مہم شروع ہوئی جو آج بھی جاری ہے۔ اس عہد (سولھویں اور سترہویں صدی) میں فنون کلیسائی احتساب سے بڑی حد تک آزاد ہوئے لیکن اس نئی ذہنی تحریک میں بھی جمالیات کو اس کا اصل مقام نہ مل سکا بعض لکھنے والوں نے جمالیاتی تجربے اور احساس کو خارجی عوامل کی دستبرد سے بچانے کی کوشش بھی کی لیکن علمی اور افادی مقاصد سے وابستگی جو اس عہد کی نمایاں خصوصیت بن گئی تھی۔ ادب اور فنون لطیفہ کے نظریات میں بھی نمایاں رہی ہے اور ان موضوعات پر اکثر لکھنے والوں کی توجہ اس سوال پر مربوط رہی کہ انسان کی عملی زندگی اور جدوجہد میں فنون لطیفہ کا کیا مقام ہے اور ان کے وجود کا کیا جواز ہے۔ شاعری کے بارے میں معذرت خواہانہ انداز صرف فلپ سڈنی (Philip sidney) کی (Apolomie for poesie) ہی میں پیش نہیں ہوا بلکہ اس زمانہ کی اصولی تنقید میں جابجا اسی سوال کی تکرار اور اس کا شافی جواب ڈھونڈنے کی کوشش نظر آتی ہے۔

اس کے بعد کے دور میں تجربی طریق فکر (Empirical Mathod) کے نمایندوں مثلاً بیکن (Bacon) اور ہابس (Hobbes) کے نزدیک اس سوال کا جواب بالکل واضح تھا۔ سترہویں صدی کے مقصدیت پسند مفکرین (Pragmatis) کے

نزدیک تصورِ حسن بھی عملی مقاصد کا تابع تھا اور حقیقی معنوں میں حسین صرف وہی چیزیں ہو سکتی تھیں جو انسان کی عملی، انفرادی اور اجتماعی فلاح کی ضامن ہو۔ اس نقطہ نظر سے ادب اور فنون لطیفہ کا اصل فریضہ ایسے حسن کی پیش کش کو قرار دیا گیا جو انسان کو انفرادی اور اجتماعی فلاح کی منزل تک پہنچا سکے۔ سائنس کے ارتقا کے ساتھ ساتھ جس مادیت پرستانہ اور افادی اندازِ فکر پیدا ہوا اس کا اظہار اٹھارہویں صدی اور انیسویں صدی کے سنجیدہ مفکرین کی تحریروں میں اس تواتر کے ساتھ ہوا کہ یہ اس عہد کا مرکزی نقطہ نظر سمجھا گیا۔ انگریزی ادب میں رومانی تحریک کے علمبرداروں مثلاً ورڈز ورتھ (Words worth) اور کولرج (Coleridge) نے اسی مادیت پرستانہ نقطہ نظر کے خلاف احتجاج کیا ہے اور ان کی تحریک صنعتی انقلاب کے دور کے مشینی رجحانات کے خلاف ردعمل کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وکٹورین (Victorian) عہد کے ادب میں عرصے تک اس رومانی تحریک کے اثرات کارفرما رہے لیکن اس عہد کے سائنٹیفک اور فلسفیانہ افکار کا رخ انھیں عملی اور افادی مقاصد کی جانب رہا جن کا اثر پچھلے ادوار میں نمایاں رہا تھا۔ جے۔ ایس۔ مل (J. S. Mill) اور ہربرٹ اسپنسر (Harbert spencer) جو وکٹورین عہد کے اسی رجحان کے نمایندہ تھے اس بات کے قائل نظر آتے ہیں کہ فنی تخلیق ایک ایسا عمل ہے جس سے تفریح تو حاصل ہو سکتی ہے لیکن اس کی کوئی افادیت نہیں ہے۔ یہ نظریہ کہ ایک فنی تخلیق ایک لاعبانہ عمل (Playful activity) ہے جس کا ماحصل ایک تفریح ہے۔ اس سے پہلے بھی بعض مفکرین نے مثلاً جرمنی میں شلر نے پیش کیا تھا۔ اب اس کی تعبیر یہ کی گئی کہ یہ عمل فالتو توانائی کا ایک خوشگوار مصرف فراہم کرنے اور ضایع شدہ توانائی کی بحالی میں معاون ہو سکتا ہے اور اس طرح بالواسطہ انسان کی عملی جدوجہد میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔ اس طرح انسان کی ذہنی زندگی میں اس کو وہ حیثیت دی گئی جو جسمانی زندگی میں کھیلوں کو حاصل ہے۔ یعنی اس کی افادیت اس بات پر منحصر مانی گئی کہ اس کی مدد سے انفرادی

اور اجتماعی زندگی کی صحت اور توانائی برقرار رہ سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نقطہ نظر کو اختیار کر لینے کے بعد اچھے اور ناقص، صحت مند اور مریضانہ ادب میں امتیاز کرنے کے معیار بھی اسی کے حوالہ سے تلاش کیے گئے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں جمال پرستوں (Aesthetes) کا احتجاج اسی تنگ نظری اور علمی مقاصد سے وابستگی کے خلاف تھا۔ جمالیاتی تجربے کی مستقل بالذات حیثیت پر زور دینا اور اس کو ایک مستقل قدر ماننا بجائے خود غلط نہیں ہے۔ ادب اور فن کی حدود میں جمالیاتی قدروں پر نگاہ مرکوز ہو تو ادب برائے ادب یا فن برائے فن کا نظریہ بھی کلیتاً قابل رد نہیں۔ ادب کی تخلیق ایک انسانی عمل ہے اور انسانی زندگی کے دوسرے اعمال کی طرح وسیع تر انسانی مقاصد کا تابع ہوتا ہے۔ وہ انتہا پسندانہ تصور جو صرف جمالیاتی تجربہ کو اہم قرار دے اور دوسری اقدار پر اس کے تفوق اور بالادستی کا مدعی ہو انسانی زندگی کے توازن اور اس کی ہم آہنگ کلیت پر ضرب لگاتا ہے۔ ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ مبلغ، مصلح یا معلم اخلاق کے فرائض انجام دے بے جا ہوگا۔ لیکن ہماری زندگی عملی مقاصد سے بے گانہ نہیں ہو سکتی اور اگر ادب زندگی کی ترجمانی کا فرض اپنے ذمہ لیتا ہے تو اس سے یہ توقع رکھنا کہ وہ براہ راست نہیں تو بالواسطہ ان مقاصد کے حصول میں معاون ہو تو قطعاً جائز اور درست ہے۔ اور اسی بنا پر احتساب کا عمل اگر تعصب اور تنگ نظری اس کی محرک نہ ہو تو اس حد تک روا رکھا جا سکتا ہے کہ ہم کامل اور ناقص، صحت مند اور سقیم، مثبت اور منفی کا فیصلہ ادب کے بارے میں ایسے معیاروں کی روشنی میں صادر کر سکیں جو جمالیاتی معیاروں سے متصادم نہیں بلکہ ہم آہنگ ہوں۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ ادب اور فن کے وہ نمونے جن کے بارے میں یہ دعوا کیا جاتا ہے کہ وہ قدر جمال کے علاوہ کسی اور قدر کے حامل نہیں عموماً ان کی جمالیاتی قدر بھی مشتبہ رہتی ہے۔ حسن خواہ مظاہر فطرت میں پایا جائے یا انسانی شخصیت، کردار

یا انسانی عمل میں اس کی پہچان تو بہر حال اس جمالیات احساس کی مدد سے ہوتی ہے جو ہم کو اس سے حاصل ہوتا ہے۔ یہ کوئی قابل تجزیہ چیز نہیں ہے اور ہمارا احساس حسن اس کے کسی معین منظر سے وابستہ یا محدود نہیں ہوتا۔ اس بنا پر یہ دعوا بے جا نہیں کہ مکمل حسن وہی ہے جو ہمارے جمالیاتی احساس کے ہر تقاضے کو پورا کر سکے اور ہمیں مکمل آسودگی بخش سکے۔ بقول اقبال ؎

ہر تقاضا عشق کی فطرت کا ہو جس سے خموش ۔ ایسی اک کامل تجلی مدعا رکھتا ہوں میں

دوسری تمام اقدار کے مقابلے میں جمالیاتی قدر کو اولیت دینے کا یہ انتہا پسندانہ رجحان انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں خاصا مقبول رہا لیکن اس کے خلاف ردعمل بھی جاری رہا۔ اردو ادب میں بھی یہ دونوں رجحان ایک ہی وقت میں کارفرما رہے۔ اگرچہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد سے مقصدیت رجحان بتدریج نمایاں اور قوی تر ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ اقبال کے عہد میں یہ نقطۂ عروج تک پہنچ گیا۔ اس کی تفصیل آیندہ صفحات میں آئے گی۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ایسی نظریاتی آویزشوں کا انجام کسی ایک نظریہ کی مکمل فتح یا شکست کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتی۔ آج بھی ان متصادم نظریات کی صدائے بازگشت بار بار سننے میں آتی ہے۔ ادب اور فن کو خارجی احتساب کا پابند کرنے کے حامیوں کا نقطہ نظر بھی بنیادی طور پر وہی ہے اگرچہ اس کی شدت میں کمی بیشی ہوتی رہتی ہے اور اس کے خلاف احتجاج کرنے والے بھی اکثر انھیں دلائل سے کام لیتے ہیں جو گذشتہ ادوار کے جمالیئین اپنے زمانے کی مقصدیت کے خلاف پیش کیا کرتے تھے۔ بعض محاذوں پر یہ جنگ سرد ہو چکی ہے لیکن حال میں کچھ نئے محاذ بھی کھل گئے ہیں۔ ہمارے زمانے میں جمالیاتی اقدار کو ایک ایسے حریف کا سامنا کرنا پڑا ہے جو کئی اعتبار سے پچھلے تمام حریفوں سے زیادہ سخت گیر اور شدت پسند ہے۔ میری مراد مارکسی فلسفۂ جدلیاتی مادیت (Dialectical Materialism)

سے ہے جس نے بیسویں صدی کی ترقی پسند تحریک کو فکری بنیاد فراہم کی ہے۔ اس صدی کی تنقید میں عمرانی (Socialogical) انداز فکر زیادہ عمومیت اور وسعت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے اور اس کی بدولت ادب اور فن کی معنویت اور قدر و قیمت کے تعین کے عصری رجحانات، تاریخی پس منظر، سیاسی اور معاشی عوامل کا حوالہ ناگزیر بن گیا ہے۔ اسی بنا پر فن اور ادب کے بارے میں سب سے پہلے اس سوال کا جواب تلاش کیا جاتا ہے کہ اپنے عہد کی متحارب قوتوں، متصادم نظریات اور متخالف رویوں میں اس کی وابستگی (Commitment) کس کے ساتھ ہے اور کس نوعیت کی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اس انداز فکر کے حامل ناقدین بھی خود کسی نظریہ یا مسلک کے ساتھ شعوری طور پر وابستہ ہوتے ہیں اور ان کا تحسین و ذم یا رد و قبول کا فیصلہ اسی وابستگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ جن ملکوں کا سیاسی نظام ایسی نظریاتی (Idealogical) بنیادوں پر استوار ہے (مثلاً کمیونسٹ ممالک) وہاں اجتماعی زندگی کے تمام شعبوں کی طرح ادب اور فن کو بھی نظریات، اقدار اور اصولوں کی پابندی قبول کرنا پڑتی ہے۔ برسر اقتدار جماعتوں کی طرف سے پارٹی لائن سے ہم آہنگی کا مطالبہ اتنا مبرم ہوتا ہے کہ ادب اور فن کو اسی سانچے میں ڈھل جانے ہی میں اپنی بقا کا امکان نظر آتا ہے۔ انحراف کی راہ اس طرح بند کر دی جاتی ہے کہ انحراف کی صورت میں ادیب کو صرف مخالف رائے عامہ کی جانب سے رد کئے جانے کا خدشہ لاحق نہیں ہوتا بلکہ یہ امکان بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے کہ ارباب اقتدار کی سخت گیری اسے شدید ترین تعزیر کا مستحق قرار دیتی ہے۔ اگر اس کے ضمیر کا مطالبہ اس انحراف کا محرک ہو تو اس کے سامنے صرف دو راستے کھلے ہوتے ہیں۔ پہلا راستہ آزادیٔ ضمیر کی خاطر قربانی کا راستہ ہے یعنی ہیملاک (Hemlock) کے پیالے، یا سولی کے اور نگ، دکانٹوں کے افسر کو اپنا مقدر سمجھ کر قبول کر لینا[۱]

---

[۱] حاشیہ صفحہ نمبر ۴۴ پر ملاحظہ ہو۔

دوسری راہ عافیت کوشی کی ہے یعنی مصلحت وقت کی خاطر اپنی زبان پر قفل یا ہونٹوں پر مہر لگا لینا اور اگر تقاضائے مصلحت زیادہ مبرم ہو تو تحفظ اور مراعات کی خاطر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اقتدار کے ہاتھ فروخت کر کے تحفظ اور مراعات کی صورت میں کچھ منافع بھی حاصل کئے جا سکتے ہیں۔ ہمہ گیر حاکمیت کی داعی (Totalatarian) ریاست اپنی گرفت کو صرف مادی زندگی اور ان کے وسائل تک محدود نہیں رکھتی۔ اس کی فطرت کا یہ تقاضا ہوتا ہے کہ وہ علم و فکر، ذوق و احساس، میلانات اور رجحانات کو بھی اپنے نظم و ضبط کا پابند بنا لے۔ ادب اور فن اپنی زندگی اور توانائی، وسیع تاثیر اور بے پناہ قوت تحریک کی بنا پر ہر دور میں اقتدار اعلیٰ کے لئے جاذب توجہ بھی رہے ہیں اور صاحبان اقتدار کی نظر میں مشکوک اور مخدوش بھی۔ اس لئے ان کی تنظیم پر سب سے زیادہ شدت سے توجہ صرف ہوتی ہے جس کے نتیجہ میں ادب اور فن کو اس "لام بندی" سے سابقہ پڑتا ہے جس کی گرفت، تازگی خلوص اور اثر آفرینی جیسی خصوصیات کے لئے سم قاتل ثابت ہوتی ہے۔ اس طریق کار کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے ادب اور پروپگنڈہ کے درمیان حد فاصل نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ بے ساختہ اظہار ذات جو ادب و فن کی غایت حقیقی ہے اور ان کے وجود کا واحد جواز ہے ان حدود اور بندشوں کے اندر ممکن نہیں رہتا اور جس چیز کے اظہار پر ادیب یا فن کار مجبور ہوتا ہے وہ ادب اور فن کی قلمرو سے باہر کوئی نظام فکر یا عملی ضابطہ ہوتا ہے۔ ایسا شاذ و نادر ہوتا ہے کہ فن کار کا ضمیر سانچے میں اس طرح ڈھل گیا ہو کہ جن افکار کی ترجمانی کا فرض اس پر عائد کیا گیا ہے ان کی ترجمانی وہ فن کارانہ خلوص کے ساتھ کر سکے۔

(صفحہ ۳۹ کا حاشیہ) لہ حالی کا خطاب "راست گوئی" سے

فرمان تیرے ٹلتے رہے ہیں — تیرے نوشتے جلتے رہے ہیں
تو نے صلے میں بخشے ہیں اکثر — سولی کے اورنگ، کانٹوں کے افسر

یہ کسی فرضی صورت حال کے مضمر امکانات کا بیان نہیں۔ بیسویں صدی میں خصوصاً پہلی عالمگیر جنگ کے بعد سے دنیا کے اکثر ممالک کا ادب اس مسئلہ سے کسی نہ کسی صورت میں دوچار ہوا ہے۔ روس اور دوسرے کمیونسٹ ممالک میں ادب اور فن کو سیاسی مقاصد کا تابع بنانے کا عمل ایک طے شدہ پالیسی کے ماتحت جاری رہا ہے جمہوری ممالک میں صورت حال ذرا مختلف رہی ہے اور احتساب کی گرفت ادب اور فن کے لئے اس حد تک مہلک ثابت نہیں ہوئی۔ لیکن وہاں بھی جارحانہ قوم پرستی، نسلی تعصبات، کاروباری مفادات یا کسی فعال اور با اثر لابی (Lobby) کی جانب سے ایک مقررہ لکیر پر قدم ملانے (Toeing the line) کا مطالبہ ادب اور فن کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ ان حالات پر محاکمہ اور یہ فیصلہ کرنا کہ کن ملکوں میں یہ جرائم زیادہ کثرت اور تواتر کے ساتھ وقوع پذیر ہوئے اور کون سے سیاسی نظام ان کے محرک تھے اس مطالعہ کا مقصد نہیں۔ ایسے شواہد عالم آشکار ہیں جن کی روشنی میں ادب کا ہر باشعور طالب علم حقایق کا جائزہ لے کر کوئی فیصلہ کر سکتا ہے۔

ادب اور خارجی عناصر کی آویزش اور ادب اور پروپیگنڈے کے درمیان التباس سے پیدا ہونے والے مسائل کم و بیش ہر دور میں سامنے آتے رہے ہیں لیکن بیسویں صدی میں ذرائع ابلاغ کے تنوع اور فراوانی کی بدولت انھوں نے اتنی وسعت اور شدت اختیار کر لی ہے کہ اب ادب کے وجود اور بقا کی خاطر ان پر توجہ مرکوز کرنا ضروری ہو گیا ہے۔ ان مسائل کے اس طرح سامنے آجانے کی وجہ سے یہ اور زیادہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان جمالیاتی قدروں کا تصور ذہن نشین کر لیں اور بار بار اس کو اپنے ذہن میں تازہ کرتے رہیں جن کے بغیر ادب ادب نہیں رہتا بلکہ "شے دیگر" بن جاتا ہے۔

ممکن ہے کہ جدیدیت کے اس دور میں جب نثری شاعری ابہام اور ابہام کی فراوانی ہیئت کے بے مقصد اور بے جواز تجربے اور ان کے ساتھ ادب سے "عصری حسیت"

کی ترجمانی یا سیاسی اور سماجی مسائل کے بارے میں راسخ الاعتقادی کے مطابق ہماری تنقید میں نعرہ بازی یا کلیشز کے حد سے گذر کر اجزائے ایمان بن چکے ہیں۔ جمالیاتی اقدار کے تذکرے پر کوئی صاحب ذوق " بانگ مسلمانی و دیار فرنگ[1] " کی پھبتی چسپاں کر دے میں اس اندیشہ سے خالی الذہن نہیں ہوں لیکن یہ احساس کہ ان حالات میں جمالیاتی قدروں کو اجاگر کرنا وقت کی بڑی اہم ضرورت ہے۔ مجھے عرفی کی ہم زبانی پر مجبور کر رہا ہے۔

نوا را تلخ ترمی زن چو ذوق نغمہ کم یابی
حدی را تیز ترمی خواں چوں محمل راگراں بینی

---

[1] نالۂ عاشق بگوش مردم دنیا :: بانگ مسلمانی و دیار فرنگ ست

مشرق کے جمالیاتی افکار کا جائزہ

جمالیات کی بحثوں میں عموماً مغربی افکار اور فلسفہ کا حوالہ دیا جاتا ہے اور یہ ناگزیر بھی ہے کیوں کہ جمالیات کی اصطلاح اور اس سے متعلق افکار و نظریات ہم تک مغرب ہی کی وساطت سے پہنچے ہیں اور اس کے مطالعہ کا مربوط سلسلہ ہمیں مغربی زبانوں کے انگریزی تراجم کے توسط سے دستیاب ہوا ہے۔ ماضی قریب میں مشرق کے قدیم ادب اور فلسفہ کے سرمایہ میں ایسے اجزا کی تلاش جن کو مغربی نظریات کے مقابلہ میں پیش کیا جا سکے۔ حقیقت مغربی افکار سے شناسائی ہی کی مرہون منت ہے۔ کسی حد تک یہ کوششیں اس مرعوبیت کا ردعمل ہے جو مغرب کے جدید علوم کی وسعت اور فراوانی کے مقابلے میں اپنی تنگ دامانی کے احساس سے پیدا ہوئی تھی۔ لیکن اس کوشش کا ایک قابل قدر مثبت پہلو یہ بھی ہے کیوں کہ یہ اپنے ماضی کے ورثہ کی بازیابی کی آرزو کی آئینہ دار ہے۔

قدیم مشرقی جمالیات کا سب سے اہم اور قابل قدر ذخیرہ ہمیں قدیم ہندوستان کے ادب اور فلسفہ میں ملتا ہے۔ حال میں ہندوستانی جمالیات پر خاصا کام ہوا ہے اور متعدد محققین نے قدیم سنسکرت مآخذ میں جمالیات اور فنون لطیفہ سے متعلق ایک

مربوط اور منظم سلسلہ افکار کا سراغ لگایا ہے۔ اس فلسفہ جمالیات کا معتد بہ حصہ ان فنون کے اصول وضوابط پر مشتمل ہے جو اس فلسفہ کی تدوین کے زمانے تک ارتقا کے مراحل سے گذر کر تکمیل کو پہنچ چکے تھے۔ ان فنون کے تجزیاتی مطالعہ سے فن کے عملی اصول و قواعد اور کمال فن کے معیار اخذ کئے جا سکتے تھے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی جمالیات میں مختلف فنون میں کمال کا تصور اور تکمیل فن کے ضوابط تو مل جاتے ہیں لیکن فن کی حرکی (Dynamic) یا ارتقائی تصور تلاش کرنے میں ہمیں مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

قدیم ہندوستان کے فنون لطیفہ ہیگل (Hegal) کی پیش کردہ درجہ بندی کی رو سے اساطیری اور علامتی منزل کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ ہندوستان میں فنون لطیفہ اور اس سے متعلق جمالیاتی افکار کا ارتقا مذہب کے زیر سایہ ہوا۔ مذہبی تصورات کی یہ گرفت اتنی ہمہ گیر اور دور رس تھی کہ امتداد زمانہ کے ساتھ فنی معیاروں میں گہرائی باریکی اور پیچیدگی تو پیدا ہوئی لیکن علامتی اور اساطیری عناصر کی صلابت برقرار رہی اور ہندوستانی فنون میں وہ تنوع اور پہلوداری نہ پیدا ہو سکی جو کلاسکی یونان اور روما میں۔ ہیگل نے قدیم مصر، چین اور ہندوستان کے آرٹ کا امتیازی نشان اسی علامتی اسلوب کو قرار دیا ہے۔ یہ تماثیل اور علائم اساطیر کے اس سرمایہ کا حصہ تھے جس کا اثر فنون ہی پر نہیں بلکہ قدیم ہندوستان کی پوری تہذیبی زندگی پر حاوی تھا۔ اس ضمن میں بعض مغربی مفکرین نے یہ بھی کہا ہے کہ اس علامتی اور اساطیری فن میں انسانیت کا وہ تصور راہ نہیں پا سکتا تھا جو ہیلینی (Helenic) تہذیب کے عہد زریں میں نمایاں نظر آتا ہے۔ قدیم فنون میں آرکی ٹائپس (Architypes) کی کارفرمائی ایک مسلمہ حقیقت ہے اور یہ بنیادی تماثیل انسان کے ان اولین اور روحانی تجربوں کے آئینہ دار ہوتی ہے جنھیں تجسیم اور صورت گری کا عمل ایک پائیدار عمومیت

عطا کرتا ہے۔ حیات انسانی کے ارتقائی رجحان کے زیر اثر تخیل کے تراشے ہوئے پیکر تصورات کی دنیا سے حقیقی اور انسانی تجربات کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں اور انسانی تجربات سے ہم آہنگ ہو کر فطرت انسانی کے نت نئے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ کلاسکی ادب اور فن میں اس تبدیلی کا سراغ ملتا ہے لیکن ہندوستانی تہذیب کا سارا ڈھانچہ ان تماثیل اور علائم سے اس طرح وابستہ رہا کہ یہاں فنون کی اساطیری روح ایک مستقل بالذات قدر بن گئی جس میں تبدیلی یا ارتقا کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ یہی وجہ تھی کہ ہندوستانی جمالیات میں فن کی معنویت ان علامتوں کے مضمر معانی کے تابع رہی جنھیں فن میں مرکزی اہمیت حاصل تھی۔

ہندوستانی جمالیات میں ہمیں حقیقت جمال کے بارے میں بحثیں بہت کم ملتی ہیں۔ دراصل یہاں حقیقت جمال کا مسئلہ فلسفہ مابعد الطبیعیات اور اخلاقیات سے وابستہ مانا گیا تھا اور اس کا ذکر جہاں کہیں ملتا ہے اعیان و اقدار کے ضمن میں ملتا ہے۔ ہندوستان میں جمالیات پر عام توجہ اس دور میں مبذول ہوئی جب ہندوستانی فلسفہ کے دبستانوں کو قایم ہوئے ایک عرصہ گذر چکا تھا اور فنون لطیفہ شاعری، ڈراما، موسیقی اور رقص، مصوری، سنگ تراشی اور فن تعمیر اپنی تکمیل کی منزل تک پہنچ چکے تھے۔ یہ عہد تقریباً چوتھی صدی عیسوی سے دسویں صدی تک محیط ہے۔ اس عہد کے مصنفین کے نزدیک جمالیات اور فنون لطیفہ کے بنیادی اصول جو ویدوں سے ماخوذ تھے غیر متبدل تھے۔ یہ اصول دیوتاؤں سے منسوب تھے اور ان کے آخذ چونکہ انسانی علم و فکر سے ماورا تھے اس لئے ان پر تنقید روا نہ تھی۔ ان کی صرف تفسیر اور تعبیر کی جا سکتی تھی یا مختلف فنون پر ان کی تطبیق کر کے ان عناصر کا تجزیہ کیا جا سکتا تھا جو ہر فن کی تکمیل کے لئے لازم تھے۔ یہی ہندوستانی جمالیات کا اصل میدان تھا۔ ان جمالیین مثلاً بھرت، راجہ بھوج، ابھینو گپت، بھوبھوتی وغیرہ کے سامنے اصل مسئلہ یہ تھا کہ مختلف فنون میں حسن کی نوعیت کیا ہے اور اس کے اظہار کے لئے کون سے وسائل معین ہیں۔ اس محدود نقطہ نظر کا نتیجہ یہ ہوا کہ مختلف فنون پر

پر تصنیفات "اوامر اور نواہی" (Do and Don'ts) کے ضابطوں کی صورت اختیار کر گئیں۔ اس رجحان کی بدولت ایک طرف تو جمالیاتی افکار معین حدود میں محصور ہو کر رہ گئے اور دوسری جانب فنون میں تنوع اور نئے تجربات کی راہیں محدود سے محدود تر ہوتی گئیں۔ ان فنون میں ارتقا ہوا بھی تو انفرادی اسالیب کی بجائے 'طرز آفرینی' (Stylization) کا رجحان نمایاں ہوتا گیا۔

ان تصنیفات کو دیکھ کر یہ ماننا پڑتا ہے کہ ان ناگزیر حدود میں رہ کر بھی جمالیات کے ہندوستانی ماہرین نے تحقیق اور تدقیق کا حق ادا کیا ہے۔ ان کے مطالعہ سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اگرچہ "کلا" (فن کاری) کا اطلاق بعض ایسے فنون پر بھی کیا گیا ہے جن میں عموماً فنون لطیفہ میں شمار نہیں کیا جاتا مثلاً لباس اور سامان آرائش یا خوشبو سازی بلکہ طباخی میں بھی فنی صلاحیت کے اظہار کے امکان کو تسلیم کیا گیا ہے۔ اگرچہ ان کا مقصد دھیان یا ارتکاز توجہ کے ذریعہ حصول انبساط نہ تھا بلکہ کسی عملی مقصد کو پورا کرنا ہے۔ لیکن جمالیاتی مطالعہ میں فنون کے مدارج کو پیش نظر رکھا گیا اور بنیادی اہمیت ان فنون کو دی گئی جو روحانی انبساط کا باعث ہیں۔ یہ فنون تین ہیں اول شاعری: وہ تمام اصناف بشمول ناٹک / ڈرامہ پر حاوی ہیں۔ اور ناٹک کے ضمن میں اداکاری اور رقص کو بھی شامل مانا گیا ہے۔ دوم موسیقی سوم فن تعمیر! (بعض جمالیین نے بت تراشی اور مصوری کو بھی فن تعمیر کے معاون فنون میں شمار کیا ہے) ان فنون کے اصول و قوانین عملی ضوابط اور ہدایات کی صورت میں پیش کئے گئے ہیں اور ہر فن کے سلسلہ میں اس کے مخصوص حسن اور اس کے تاثر سے بحث کی گئی ہے۔ شعریات کا شعبہ ان سب سے زیادہ وسیع اور جامع ہے جس میں شعر کے لوازم کی تفصیلی بحثیں بھی ہیں اور تجزیہ و تشریح سے بھی زیادہ کام لیا گیا ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ ہندوستانی جمالیات سے یہ شہادت بھی ملتی ہے کہ قدیم مفکرین کی نظر میں کویتا یا شاعری کو، خصوصاً اس شاعری

کو جس کی اساس الوہی یا بلند پایہ انسانی عمل پر قایم ہو۔ تمام فنون پر فوقیت حاصل ہے۔ کیوں کہ یہ کلا یا فن کاری کا اعلیٰ ترین مظہر اور جامع الفنون ہے۔ قدیم مآخذ میں ایسے بہت سے بیانات ملتے ہیں جن میں کو یتا کو حقیقی تخلیقی عمل اور حقیقی حکمت کا جوہر ہما سے منسوب ہے۔ قائم مقام مانا گیا ہے۔ پروفیسر جی۔ ایچ رائے (G. H. Ray) نے اپنی کتاب تقابلی جمالیات (Comperative Aesthatics) میں یہ وضاحت کی ہے کہ رگ وید میں روشنی اور زندگی بخش قوتوں کے مظہر دیوتاؤں مثلاً اندر، اگنی، سوریہ کو کوی کے لقب سے یاد کیا گیا ہے اور ویدک عہد کے بعد ان رشیوں کو بھی جن سے مختلف علوم منسوب ہیں کوی کہا گیا ہے۔ اس کی وجہ بدیہی طور پر یہی معلوم ہوتی ہے کہ وجدانی تجربات کے اظہار کے لئے دوسرے فنون جن مادی وسائل (Media) پر انحصار کرنے پر مجبور ہیں مثلاً اجسام واشکال، پتھر، مٹی، لکڑی، رنگ روغن وغیرہ وہ عمیق ترین وجدانی تجربوں کے اظہار کے لئے زیادہ موزوں نہیں ہوتے۔ ان کے برعکس موسیقی کے ذریعہ اظہار آوازیں اور سُر اور شاعری کا ذریعہ الفاظ زیادہ لطیف اور ایمائیت سے بھرپور ہیں۔ ان میں بھی وسعت دلالت اور علامتی اظہار کی صلاحیت کے اعتبار سے الفاظ موسیقی کے سُروں سے بھی زیادہ قوی التاثیر اور ایمائی صلاحیتوں کے حامل ہیں۔[1]

انسانی ذہن کا وجدانی عمل جس بھرپور انداز میں الفاظ کی وساطت سے ظاہر ہوتا ہے اور دوسروں تک منتقل کیا جا سکتا ہے وہ کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں۔ الفاظ کے علامتی عمل کی شہادت ویدوں کے منتروں سے ملتی ہے۔ الفاظ و معنیٰ کے رشتوں سے جو گہری دلچسپی سنسکرت کے قدیم ماہر لسانیات و قواعد و لغت کو رہی ہے اس کا سبب بھی اس شغف کو قرار دیا جا سکتا ہے جو قدیم محققین کو مذہبی صحائف، ویدوں، پرانوں اور اپنشدوں کی تفسیر و تعبیر سے تھا۔ تفسیر و تعبیر کا یہی عمل عظیم شعری کارناموں پر صرف

[1] Comperative Aesthatics

کیا گیا۔ مثلاً روایتی ادبی شاہکار، راماین، مہابھارت، بھگوت گیتا جن کو الہامی کتابوں کا درجہ حاصل تھا۔ یہ کتابیں بھی تنقیدی حکم یا فیصلہ سے اسی طرح مثنیٰ سمجھی جاتی تھیں جس طرح وید یا پران۔ یہ رجحان اس قدر ہمہ گیر ثابت ہوا کہ بعد کے ادبی شاہکاروں کے بارے میں بھی یہی رویہ اختیار کیا گیا۔ تفسیر و تعبیر کے ضمن میں توجہ لازماً زبان و بیان پر مرکوز رہی تو اسالیب بیان بلاغت اور معنی و بیان کا انتہائی باریک بینی سے سائنٹفک انداز میں تجزیہ کیا گیا۔ یہ چیزیں اپنی جگہ قابل قدر تھیں لیکن سنسکرت ادب کے بعض مورخوں کے نزدیک اس کا ایک منفی نتیجہ بھی نکلا کہ حقیقی شاعری کے تخلیقی عمل اور الفاظ کی صنعت گری کے درمیان بڑی حد تک حدود فاصل مبہم ہو کر رہ گئیں۔ یہ صورت کلاسیکی زبانوں میں عموماً پیش آتی ہے جن میں فن کے معیاری پیمانوں کی موجودگی کمال فن کا ایک واضح تصور قائم کرنے میں معاون ہوتی ہے لیکن اس کے ساتھ تنقیدی تناظر کو محدود بھی کر دیتی ہے۔

بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت میں جمالیات کی نظری بحثوں کے بارے میں زیادہ مفصل یا مربوط مواد دستیاب نہیں۔ جمالیاتی اقدار، تناسب، توازن، آہنگ وغیرہ کے بارے میں جو متفرق اشارات ملتے ہیں ان سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ ان اقدار کا دوسری روحانی یا اخلاقی قدروں سے کیا تعلق ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ جو ادب یا فن مذہب کی تحریک سے پیدا ہوا ہو اور مذہبی نظم و ضبط کے سایہ میں پروان چڑھا ہو وہ مذہب کے روحانی اور اخلاقی اثرات سے آزاد نہیں رہ سکتا۔ چنانچہ آرٹ اور اس کے لوازم کی بحثوں میں ہمہ گیر عقاید و افکار کی گرفت نمایاں طور پر محسوس کی جا سکتی ہے لیکن آرٹ کے مخصوص دائرہ عمل میں عملی زندگی کے معیار براہ راست دخل انداز نہیں ہوتے۔ ایسے آرٹ سے خیر و شر کے مظاہر کے بارے میں اس قطعیت کا مطالبہ نہیں کیا جا سکتا جس کی بعد کے زمانوں کے آرٹ سے بجا طور پر توقع کی جا سکتی ہے

اسی طرح قابل اظہار اور قابل اخفا حقایق کے بارے میں جو معیار عملی زندگی میں ہماری رہنمائی کرتے ہیں اس آرٹ کی حدود میں نافذ العمل نہیں ہوتے جو حقایق کو عملی مصلحتوں سے بے تعلق ہو کر رموز و علائم کے پردے میں پیش کرتا ہے۔ قدیم ہندوستانی آرٹ میں جنس کے بے محابا اظہار کا بعض ذہنوں پر جو ردعمل ہوتا ہے اس کے جواب میں بھی یہی دلیل دی جاسکتی ہے کہ اس کا مقصد کسی خاص عمل یا رویہ کی ترغیب دینا یا اس کے خلاف نفرت و بیزاری پیدا کرنا نہیں ہے۔ یہ آرٹ حقیقت کے ہر پہلو اور زندگی کے ہر تجربہ کو اس طرح پیش کرنے کا داعی ہے کہ اس کو عملی پہلو سے قطع نظر کر کے شخصی جذبات و احساسات سے ایک معین فاصلہ پر رکھ کر دھیان یا ارتکاز (Contemplation) توجہ کا موضوع بنایا جاسکے۔ یہ ارتکاز توجہ "مقدس" (Sacred) اور "غیر مقدس" (Profame) دونوں طرح کے موضوعات پر ہوسکتا ہے اور یہی وہ مخصوص جمالیاتی رویہ ہے جو اس فن کا محرک بھی ہے اور مقصود بھی۔

نفسیاتی فاصلہ کا یہ تصور جدید مغربی جمالیات میں بھی ملتا ہے۔ انگریز ماہر جمالیات بلوز (Bulloughs) نے اس تصور کو جمالیاتی تجربہ میں موثر ایک بنیادی عامل کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک یہ فاصلہ جمالیاتی تجربہ کا لازمی جزو ہوتا ہے کیوں کہ اس کے بغیر کسی تجربہ کا ذاتی اور بلاواسطہ (Immediate) شخصی واردات کی سطح سے ارتفاع ممکن نہیں[۱]۔ ہندوستانی جمالیات میں غیر شخصی دھیان یا استغراق کا جو تصور جمالیاتی تجربے میں شامل مانا گیا ہے اس میں بھی ذہنی یا نفسیاتی فاصلے کا عنصر پایا جاتا ہے۔

اس آرٹ کے ماورائے اخلاقیات (A Moral) کے پہلو کے بارے میں ایک اور دلچسپ دلیل جو بعض جدید مفکرین نے جن میں ڈاکٹر رادھا کرشنن کا نام نمایاں ہے

---

[۱] Aesthetics

پیش کی ہے یہ ہے کہ اس کا مطمح نظر انسانی شخصیت اور تجربہ کی کلیت (Totality) کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ اس کو ذاتی جذبات و میلانات سے آزاد ہو کر اور رد و قبول کی عملی ذمہ داریوں سے بے نیاز ہو کر دھیان کا موضوع بنایا جا سکے۔

ہندوستان کے جمالیاتی افکار کے اس سرسری جائزہ میں ان اصولوں کی تفصیلات بے محل نظر آئے گی جو ابھینوگپت، راجہ بھوج اور بھوبھوتی وغیرہم نے مختلف فنون خصوصاً شاعری اور ڈرامہ کے مقتضیات، اقسام، اجزائے ترکیبی اور طریق پیش کش کے بارے میں پیش کئے ہیں۔ یہ تفصیلات جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا ان فنون سے متعلق تھیں جو ارتقا کے منازل سے گذر کر ایک مکمل صورت میں ان کتابوں کی تصنیف کے زمانے میں موجود تھے۔ اس زمانے میں ایسی بحثوں کی موزونیت یا افادیت کے بارے شک و شبہ کی گنجائش ہے۔ لیکن جمالیات کے بارے میں چند بنیادی تصورات ہندوستانی جمالیات میں ایسے بھی ملتے ہیں جو مغربی جمالیات میں صدیوں بعد ظاہر ہوئے۔ اگرچہ یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ مغربی مفکرین نے یہ تصورات ہندوستانی جمالیات سے مستعار لئے ہیں لیکن تقابلی مطالعہ کے ضمن میں الفضل المتقدم کے اصول کی بنا پر یہاں ان کا مجملاً ذکر کرنا مناسب نہ ہوگا۔ ہندوستان کے جمالیاتی افکار کا ایک نمایاں پہلو یہ ہے کہ یہاں جمال کی معروضیت یا موضوعیت کے بارے میں کوئی الجھاؤ نہیں ملتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جمالیات کی حد تک ہندوستانی مفکرین نے اس بحث کو طے شدہ مان لیا تھا کہ مابعد الطبیعیات کی رو سے حقیقت جمال کچھ بھی ہو وہ تصور جمال جس تک ہم فن کی وساطت سے پہنچتے ہیں بیک وقت معروضی بھی ہوتا اور موضوعی بھی۔ حسن کے کسی معین تصور پر اصرار کرنے کی بجائے وہ رنگا رنگ مظاہر میں اس کا مشاہدہ کرنے کے قائل نظر آتے ہیں اور اسی بنا پر انھوں نے ہر فن کے لئے اس کے مخصوص

حسن اور اس کے اظہار کے موزوں وسائل پر توجہ صرف کی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں یہ تصور بھی ملتا ہے کہ فنی حسن کا مطالعہ مختلف سطحوں پر کیا جا سکتا ہے بالفاظ دیگر فن کار کے تخلیقی عمل میں جس طرح حسن کا اظہار ہوتا ہے اس کو سننے یا دیکھنے والے کے تجربے سے ممیز مانا گیا ہے۔ یہ دوگونہ تصور حسن ہندوستانی جمالیات میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔

قدیم ہندوستان کے فنون کا اجتماعی، مذہبی اور ثقافتی زندگی سے جو گہرا تعلق تھا وہ محتاج توجہ نہیں۔ اسی لئے فنی عمل کی اکثر تشریحات میں توجہ اس بات پر مرکوز رہی ہے کہ فن کار اپنی پیش کش سے کس طرح کا تاثر پیش کرنا چاہتا ہے اور اس کے سامعین اور ناظرین اس کو کس انداز سے قبول کرتے ہیں۔ یہ تصور فن سے پیدا ہونے والی جذباتی تحریک اور اس کے ردعمل کی تشریح میں بہت نمایاں رہا ہے۔

فن کے جذباتی ردعمل میں فاصلے کا تصور بھی ہندوستانی جمالیات میں بنیادی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ ایک مغربی مبصر نے قدیم ہندوستانی فنون کو بجا طور پر "احساس و جذبات کی تہذیب" (A culture of senses and affection) سے تعبیر کیا ہے۔ جذبات و احساسات جو فن میں ظاہر ہوتے ہیں بذات خود کسی قدر کے حامل نہیں ہوتے۔ ان کا فنی اظہار ان کو انفرادی تجربے کی سطح سے بلند کر کے ایک ایسے نفسیاتی فاصلے پر پیش کرتا ہے کہ ان کو براہ راست محسوس کرنے کی بجائے تخیلی سطح پر بے تعلقی کے عالم میں "دھیان"، یا "توجہ" (Contemplation) کا موضوع بنایا جا سکتا ہے۔ یہی غیر شخصی دھیان یا استغراق جمالیاتی تجربے کی اولین شرط ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی روح سے فن میں نفس انسانی کی بدلتی ہوئی کیفیتوں کی ترجمانی ایک جمالیاتی قدر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ کیفیت فن میں جس طرح ظاہر ہوتی ہے اور قاری کو جس طرح متاثر کرتی ہے اس کی وضاحت "رس" (Rasa) کے تصور میں نظر آتی

ہے جو ہندوستانی جمالیات میں ایک مرکزی قدر بن کر نمایاں ہوا ہے۔ سہولت کی خاطر ہم اسے جمالیاتی تجربے کا مترادف قرار دے سکتے ہیں۔ اس کا ہم معنی لفظ تو شکل سے ملے گا لیکن اگر اس کے اصلاحی مفہوم کو ادا کرنے کے لئے ایک مترادف اصطلاح تلاش کرنا ضروری ہو تو "کیف" سے مشتق لفظ "تکیف" بطور اصطلاح اختیار کیا جا سکتا ہے۔ انسانی احساسات و جذبات کی کیفیتیں بے شمار ہیں اور قدیم ہندوستانی محققین نے ان کی تشریح اور درجہ بندی میں بڑی دقت نظر سے کام لیا ہے۔ شاعری اور ڈرامہ کی تنقید میں جن بنیادی رسوں سے بحث کی گئی ہے وہ آٹھ[۸] یا بعض جمالئیں کی نظر میں نو[۹] ہیں۔ ان میں غالباً سب سے زیادہ بنیادی اور ہمہ گیر رس "شرنگار رس" ہے یہ رس جنسی جذبہ اور جذبۂ محبت کے تمام پہلوؤں پر (یعنی جسمانی خواہش سے لے کر اعلا ترین روحانی سطح پر جذبۂ عشق کے منزہ جمالیاتی احساس تک) حاوی ہے۔ محبت انسانی زندگی کا سب سے قوی اور ہمہ گیر جذبہ ہے اور شعر و ادب میں اس کی کارفرمائی کسی تشریح کی محتاج نہیں۔ بھینوگپت اور اس کے متبعین کی تصریح کے مطابق اکثر دوسرے رس اسی کے تابع ہیں یا اس میں شامل ہیں۔

دوسرا اہم رس "رودرا رس" یا جذبۂ غضب ہے۔ یہ بدی اور تاریکی کی طاقتوں کے خلاف جذباتی مقاومت یا بدی کے مظاہر کے خلاف نفرت کو اس غیر شخصی جمالیاتی سطح پر ابھارتا اور ظاہر کرتا ہے۔

"ویر رس" شجاعانہ جذبات اور جوش کا جمالیاتی اظہار ہے۔

"کرونا رس" زندگی کے غم انگیز خیالات کے تجربات کے جمالیاتی اظہار سے جذبات غم و الم کو تحریک دیتا ہے اور غیر ذاتی سطح پر ناظر اور سامع کو ان میں شریک ہونے کا موقع دے کر ان ناخوش گوار جذبات کی نکاسی میں معاون ہوتا ہے اور اس کا عمل جذبۂ رحم یا ہمدردی کا محرک ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ ہندوستانی جمالیات کا یہ

تصور ارسطو کے نظریہ "تنقید" (Catharsis) سے بہت قریبی مماثلت رکھتا ہے۔

ان بنیادی رسوں کے علاوہ ایک اور رس "ہسیارس" ہے جو مضحک واقعات اشخاص اور صورت حالات کی پیش کش سے پیدا ہوتا ہے جن میں عدم موزونیت (Incongruity) کی بناپر مضحکہ خیزی پیدا ہوگئی ہے۔ یہ رس حس مزاح کے بے ساختہ اظہار سے لے کر مزاح وتمسخر کے اصلاحی عمل (Correctine func-tion) تک مزاح کی ہر صورت کا احاطہ کرتا ہے۔

"ببھستارس" جذبہ اشکراہ کو ابھارتا ہے اور "بھیانک رس" خوف وہیبت کا محرک ہوتا ہے۔

"الوبوت رس" احساس تحیر سے وابستہ ہے اور عموماً غیر متوقع، چونکا دینے والے حالات وواقعات کے پیش کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے لئے مافوق الفطرت عناصر کا شمول کسی حد تک معاون ہوتا ہے۔ لیکن لازمی نہیں۔ مافوق الفطرت عناصر دوسرے رسوں کے ساتھ بھی وابستہ رہتے ہیں کیوں کہ قدیم ہندوستانی ادبیات میں اساطیری عناصر عموماً غالب نظر آتے ہیں اس لئے فن میں ان کا اظہار بجائے خود حیرت آفریں نہیں ہوتا بلکہ حیرت کا احساس پیدا کرنے کے لئے واقعات کو چابکدستی سے غیر متوقع موڑ دیا جاتا ہے۔

ان آٹھ رسوں کے علاوہ بعض جمالیین نے نواں رس "سنتارس" کو قرار دیا ہے۔ اس رس سے مذہبی تجربہ۔ گیان۔ عرفان ذات اور عرفان حقیقت کی واردات وابستہ ہوتی ہے لیکن دوسرے مفکرین اس کو ایک علیٰحدہ رس ماننے سے منکر ہیں۔ اولاً اس بناپر کہ عرفان کی یہ واردات فن اظہار کی کم متحمل ہوتی ہے اور ثانیاً اس بنا پر کہ وہ واردات جس کا اس رس سے تعلق ہے حقیقتاً دوسرے رسوں کے مکمل وجدان اور ان سے گذر جانے کی منزل ہوتی ہے۔

ان رسوں کی تشریح اور تفصیل میں ہندوستانی مفکرین نے بڑی موشگافیاں کی ہیں جن میں بہت سے غیر متعلق مباحث بھی آئے ہیں لیکن ان سے قطع نظر ہندوستانی جمالیات کا یہ نقطہ نظر حسن کے ایک کثیر الجہات اور متنوع تصور کا اظہار ہے جس کو ہندوستانی جمالیات کا امتیازی نشان قرار دیا جاسکتا ہے۔

اس گفتگو کو ختم کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستانی جمالیات کے ایک اور رجحان کی جانب بھی اشارہ کر دیا جائے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہندوستان کے بعض مفکرین نے کچھ مسائل میں ایک غیر معمولی "پیش بینی" کا ثبوت دیا ہے۔ ان کے افکار میں ایسے نظریات کی جھلکیاں بھی مل جاتی ہیں جو یورپ میں صدیوں بعد پیش کئے گئے۔ ہندوستانی جمالیتین نے ناظر و قاری کے احساس جمال کی بنیاد اس استغراق کو قرار دیا ہے جس کے ذریعہ وہ اپنے ذاتی احساس کو فراموش کر کے معروض کے ساتھ اپنی ذات کو ہم آہنگ (Identify) کر سکتا ہے۔ یہ صدیوں بعد پیش کئے جانے والے اس نظریہ کا نقش اول ہے جو جرمنی کے مشہور مفکر لپس (Lipps) نے پیش کیا ہے۔ ایمپتھی کے اس نظریے کی بنیاد اس باطنی موافقت احساس پر ہے جس کے ذریعہ ہم اپنے احساسات کو زیر نظر موضوع کے اندر داخل (Project) کر کے اس سے وہ ہم آہنگی حاصل کرتے ہیں جو ہمارے جمالیاتی تجربے کی بنیاد ہے۔

مشرق میں جمالیاتی فکر و نظر کا ایک اور سرچشمہ ہمیں اسلامی عہد کے متصوفانہ فلسفہ اور ادب میں ملتا ہے۔ اس ادبی سرمایہ میں فنون لطیفہ کی ماہیت اور غایت کے بارے میں ایسی بحثیں اور وضاحتیں نہیں ملتیں جیسی یونان اور روم کے فلسفیانہ افکار میں یا قدیم ہندوستانی جمالیات میں ملتی ہیں۔ اس کا سبب بظاہر یہی ہے کہ اسلام کا موحدانہ انداز فکر و نظر اس تشبیہہ و تجسیم کا روادار نہ تھا جس کے بغیر مصوری اور بت گری کے فنون وجود میں نہیں آتے۔ اسلام کے ابتدائی دور میں عربوں کا جمالیاتی احساس شعر و ادب میں ظاہر

ہوا یا فن تعمیر، خطاطی اور بعض دوسری مفید صنعتوں میں۔ نقاشی اور سنگ تراشی میں اس نے تجریدی، اقلیدسی، طراز (نقشہ) سازی (Pattern making) کی صورت اختیار کر لی جس کے لئے مغربی زبانوں میں عربیک (Arabesque) کی اصطلاح رائج ہے۔ عربوں کا صورت گری سے اجتناب اتنا شدید تھا کہ ان کی تعمیرات یا دوسرے افادی فنون مثلاً پارچہ باقی، قالین سازی، کوزہ گری، نقاشی یا دھات، لکڑی، چمڑے اور شیشہ کا آرائشی کام کے نقش و نگار اور آرائشی ڈیزائنوں میں بھی تجریدی اشکال زیادہ نمایاں ہیں۔ یہاں تک کہ گل بوٹوں کا کام (Floral designs) بھی بعد میں بیرونی اثرات کی بدولت نشو و نما پا سکے۔ مذہبی بندشوں کی بدولت انسانی یا حیوانی شکلیں ایسے آرٹ میں جگہ پا ہی نہیں سکتی تھیں۔ اسی طرح فن خطاطی کے ساتھ تصحیف و تذہیب کے فنون نے بھی بے انتہا ترقی کی لیکن کتابوں میں تصاویر جو بعد کے ادوار میں رائج ہوئیں ان کے پیچھے کوئی اسلامی روایت نہ تھی۔ ان کا ماخذ قبل اسلام کے عجمی، بازنطینی اور دوسرے خارجی اثرات تھے۔ مسلمانوں میں فنون لطیفہ کے رواج اور ان کی نشو و نما میں عجمی عناصر کا حصہ یقیناً بہت زیادہ اور قابل لحاظ ہے۔ لیکن اسلامی تاریخ میں یہ عنصر بتدریج رونما ہوا اور اس کے اثرات بعد کے ان ادوار میں زیادہ نمایاں ہوئے جب تکلفات اور تصنعات کے غلبہ کے ساتھ سیاسی اور معاشرتی زوال کے آثار ظاہر ہونے لگے تھے۔ تعیشات کی فراوانی کے نتیجہ میں موسیقی کو بھی فروغ حاصل ہوا اور بادشاہوں اور امرا کی سرپرستی کی بدولت اور صوفیہ کے بعض سلسلوں کے اثر سے موسیقی کے فن نے بہت ترقی کی لیکن عموماً ان فنون کے جمالیاتی پہلو پر لکھنے کی ضرورت بہت کم محسوس ہوئی تھی۔ اسلام کی عملی اور اخلاقی تعلیم کے زیر اثر جو زاہدانہ (Puritannical) رجحان پیدا ہوا وہ رقص اور اداکاری جیسے فنون کے لئے سازگار نہ تھا۔ جن کا سرچشمہ بالعموم اساطیری روایات اور مشرکانہ رسوم میں ملتا ہے۔ اسلام کے دور عروج میں

مختلف فنون لطیفہ کے ارتقا کے ساتھ ان کی تعلیم، تربیت کا ایک عملی نظام وجود میں آیا۔ لیکن ان کے جمالیاتی پہلو کے بارے میں کوئی قابل ذکر تحریری سرمایہ فراہم نہ ہو سکا۔

خلافت راشدہ کے دور کے بعد جب اسلامی معاشرے میں ملوکیت کی روایات اور طبقہ امراء کے اثرات نے فروغ پایا تو قرن اول کی سادہ اور مجاہدانہ زندگی تعیشات کا رواج عام ہوا۔ اور ایران و روم کے ثقافتی اثرات کا نفوذ مرکز اسلام (حجاز مقدس) سے دور کے مفتوحہ علاقوں (عراق۔ ایران۔ شام فلسطین و مصر وغیرہ میں اسلامی معاشرے میں نمایاں ہونے لگا۔ دائرہ اسلام میں داخل ہونے والی مفتوح اقوام اپنی صدیوں پرانی ثقافتی روایات اپنے ساتھ لائی تھیں اور بادیہ نشیں عرب فاتحوں کے جانشیں بتدریج ان سے متاثر ہونے لگے تھے۔ ان اثرات میں سب سے نمایاں حیثیت موسیقی و رقص کو حاصل تھی۔ علماء و فقہا و زہاد تو ان تعیشات سے بڑی حد تک محترز رہے لیکن فتوحات کی وسعت اور دولت کی فراوانی کی بدولت ارباب حکومت اور ان سے وابستہ طبقات میں یہ اثرات بہت تیزی کے ساتھ پھیلے۔ صلحائے امت، داعیان دین اور معلمین اخلاق کی کوششیں اس دنیا پرستی اور تعیش کوشی کے عام رجحان کا سد باب تو نہ کر سکیں لیکن ہر دور میں ایسی با اثر اقلیت ضرور دینی اقدار کے احیاء کے لئے برسر عمل رہی جو اپنے کردار کی پاکیزگی اور خلوص نیت کی بدولت عامۃ المسلمین کے ضمیر کو بیدار رکھنے کا فرض حسب استطاعت انجام دیتی رہی۔ صوفیائے کرام نے تزکیہ باطنی کی جس راہ کی جانب دعوت دی اس میں وعظ و اوراد اشغال کو خاص درجہ حاصل تھا۔ لیکن قلوب کو اس کیفیت سے آشنا کرنے میں جس پر تصوف کی باطنی واردات کا دارومدار ہے موسیقی کی اثر آفرینی اکثر صوفیہ کے نزدیک مسلم رہی ہے۔ سماع کے حلال ہونے کے بارے میں عام فقہا کی سخت گیری نے بہت سے صوفیہ کو ایک عجیب مخمصے میں مبتلا کر دیا اور علمائے ظاہر اور اہل باطن کا یہ نزاع ابتدائی دور سے آج تک جاری رہا

ہے ۔ اس مسئلہ کا جو حل بعض اکابر صوفیہ سے منسوب ہے یعنی یہ اصول کہ "سماع ان لوگوں کے لیے حلال ہے جو اس کے اہل ہیں"۔ حقیقتاً اس مسئلہ کا حل نہیں ہے ۔ کیوں کہ اہلیت کا کوئی عمومی معیار قایم کرنا جو فقہا اور صوفیا دونوں کے نزدیک قابل قبول ہو ممکن نہیں ۔ اس بنا پر تصوف کے بعض سلسلے (مثلاً قادریہ و نقشبندیہ) نے اس سے اجتناب کو اولیٰ سمجھا اور جن سلسلوں میں اس کو روا رکھا گیا وہاں پر بھی اس پر ایسی قیود اور پابندیاں عائد کر دی گئیں جن سے ممکنہ مفاسد کا سد باب ہو سکے ۔ اسی لیے اکابر صوفیہ نے جہاں سماع کے بارے میں گفتگو کی ہے وہاں بھی توجہ اس کے فنی پہلو کی بجائے اس کے آداب و قیود پر مرکوز رہی ۔ وہ جمالیاتی تاثر جو اس کا مقصود ہے اگرچہ ان حضرات کے نزدیک ایک مسلمہ حقیقت ہے لیکن اس کی خالصتہً ذوقی و وجدانی نوعیت کے بارے میں نہ علمی انداز سے محاکمہ ممکن تھا نہ منطقی استدلال سے اس کے جواز یا عدم جواز کا ثبوت فراہم کیا جا سکتا تھا ۔

شعر و ادب کے معاملہ میں صورت حال قدرے مختلف نظر آتی ہے ۔ عربی میں انتقادیات کا وافر ذخیرہ ملتا ہے جس میں تنقیدی معیاروں کی وضاحت، شاعری کے لوازم، حسن و قبح کے معیار اور ایسے ہی دوسرے مباحث پر طویل بحثیں ملتی ہیں۔ معنوی تنقید اور نفس شعر پر بحثیں بھی ملتی ہیں اور تنقیدی فیصلے بھی ۔ ان تمام عناصر کے علاوہ اس تنقید کا رخ زیادہ تر لغت، قواعد زبان، عروض و قافیہ، اسالیب بلاغت اور معنی و بیان اور ہیئت شعری کے ظاہری لوازم کی طرف رہا اور شعر کے جمالیاتی پہلو پر توجہ اور جمالیات کی نظریاتی بحثیں اس تنقید میں زیادہ نمایاں نہ ہو سکیں ۔ فارسی تنقید عربی کے مقابلے میں اور بھی زیادہ محدود نظر آتی ہے ۔ اس میں تذکرہ نگاری ۔ انتخابات اور ذوقی یا تاثراتی تنقید کے متفرق نمونے کہیں کہیں ملتے ہیں ۔ عربی کی تنقید کی تقلید میں مصطلحاتِ ادب و تنقید کی فرہنگیں بھی لکھی گئی ہیں لیکن جمالیاتی افکار کا کوئی مربوط سلسلہ یہاں بھی نظر

نہیں آتا۔

اس سرسری جائزہ سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہ ہوگا کہ اسلامی افکار میں جمالیاتی تصورات اور اقدار کو کوئی اہمیت حاصل نہ تھی۔ اسلام کے دینی افکار اور ان پر مبنی فلسفیانہ توضیحات (علم الکلام) میں جہاں اسلامی نظام اقدار کی تفصیل ملتی ہے وہاں اسلام کا تصور جمال بھی زیر بحث آیا ہے۔ دور اول کے علمی اور فکری سرمایہ میں قدرتی طور پر دین کے روایتی عناصر، عملی اور مقصدی پہلو غالب نظر آتے ہیں۔ تفکر و تعقل کا رجحان بتدریج مغرب و مشرق کے فلسفیانہ افکار کی درآمد کے ساتھ نمایاں ہوا۔ اس فکری سرمایہ میں دو عناصر موثر ثابت ہوئے ایک ارسطو کا فلسفہ مشائیت جس کا اثر علوم و افکار پر صدیوں تک حاوی رہا۔ دوسرا فلسفہ اشراقیت جس کی بدولت افلاطون کا فلسفہ اعیان اور فلاطینوس اور اس کے متبعین کا نوافلاطونی فلسفہ جسے عجمی ذرائع سے نفوذ پانے والے ویدانتی تصورات کی آمیزش نے ایک دلکش شاعرانہ ہیئت دے دی تھی۔ اس فلسفہ کی بدولت ایک طرف تصوف میں جو اصلاً ریاضت و تزکیہ نفس کا ایک عملی نظام تھا، سریت (Mysticism) کا رنگ پیدا ہو گیا۔ اور دوسری جانب اس نے شعر و ادب کو اس طرح متاثر کیا کہ متصوفانہ انداز فکر اور شاعرانہ احساس کی حد فاصل نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ یہی فکری رجحان تھا جس نے بعد کے ادوار میں تصوف ہی کو ایک فلسفہ جمالیات کا رنگ دے دیا۔ یہاں فلسفہ تصوف یا متصوفانہ افکار کے مآخذ (نوفلاطونی فلسفہ۔ مسیحی تصوف اور فلسفہ ویدانت کے اثرات) کی تفصیل بے محل ہو گی کیوں کہ میرا مقصد تصوف کے مختلف مسالک پر محاکمہ نہیں ہے۔ زیر نظر مطالعہ کے نقطہ نظر سے ان جمالیاتی تصورات پر عمومی تبصرہ کافی ہوگا جو اسلامی تصوف کے امتیازی پہلوؤں کی حیثیت سے نمایاں ہوئے خواہ وہ اصل کے اعتبار سے خالص اسلامی (یعنی قرآن حکیم اور ارشادات نبوی پر مبنی) ہوں یا قبل اسلام کے متصوفانہ

افکار سے ماخوذ ہوں لیکن اسلامی تعلیمات سے ہم آہنگ ہو کر اسلامی رنگ اختیار کر چکے ہوں۔ اس میں شک نہیں کہ مختلف زمانوں میں تصوف کے نام سے بعض ایسے افکار و رجحانات بھی عالم اسلام میں رائج ہوئے جن کا اسلامی تصوف سے کوئی تعلق نہ تھا اور بعض اعتبار سے وہ اسلام کی بنیادی تعلیم سے متصادم بھی تھے[1]۔ مثال کے طور پر اس نام نہاد متصوفانہ فکر کا حوالہ دیا جا سکتا ہے جسے عہد اکبری میں مخصوص سیاسی مصالح کے حصول کی خاطر پروان چڑھایا گیا اور جس کے علمبردار شیخ مبارک اور اس کے بیٹے فیضی اور ابوالفضل تھے اور یہی وہ "تخم الحاد" تھا جو بعد میں دارا شکوہ کے ہندوانہ تصوف کی صورت میں بارور ہوا۔ بقول اقبال ؎

تخم الحادے کہ اکبر پرورید   باز اندر فطرت دارا دمید

اور اس ضمن میں اس حقیقت کا اعادہ بھی بے محل نہ ہوگا کہ یہی تصوف کے لبادے میں مستور الحاد اور رباحت کا فتنہ تھا جس کے خلاف حضرت مجدد الف ثانی، شیخ احمد سرہندی نے مدت العمر جہاد کیا اور اس کے استیصال کی بنا پر مجدد الف ثانی کا لقب پایا۔ اس متصوفانہ فکر کے دینی مضمرات کچھ بھی ہوں شعر و ادب کے لئے اس کی سازگاری سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اکبر سے لے کر شاہجہاں کے عہد تک مغل دربار سے وابستہ فارسی شعراء کے کلام میں اس ماورائی انداز فکر و نظر کی بے شمار شہادتیں ملتی ہیں جو حقیقتاً متصوفانہ شاعری کا سرمایہ تھا لیکن مغل عہد کی حقایق دین سے دوری اور مغل تمدن کے مظاہر پرستانہ (Pagan) روح کے باوجود اس عہد کی شاعری میں کارفرما رہا اور اس کے اثرات مغلوں کے عہد زوال کی فارسی شاعری میں بھی نمایاں رہے۔ اس کے برعکس جب ہم مغلوں کی حریف ہمسایہ مملکت (عہد صفوی کے ایران) پر نظر ڈالتے

---

[1] تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو "کیا موجودہ تصوف خالص اسلامی ہے"۔ (مباحث و مسائل) از پروفیسر ضیاء احمد بدایونی۔

میں تو ہمیں ایک حیرت انگیز تضاد سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس عہد کے ایران میں اس سبک ہندی کی مثالیں اتنی کمیاب ہیں کہ ان پر النادر کالمعدوم کا اطلاق ہوتا ہے۔ شاید وجہ یہ ہو کہ صفوی شاہوں نے مذہبی غلو اور علما و مجتہدین کے اثر کی بدولت مذہبی اور علمی کارناموں کی قدر و منزلت شعر و شاعری کے مقابلے میں بدرجہا زیادہ ہوگئی تھی اور اس عہد کے اکثر شعرا قدر دانی اور سرپرستی کی تلاش میں مغل دربار یا دکنی ریاستوں کا رخ کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ اسی مذہبی غلو نے ایران کی شعری فضا کو اس متصوفانہ انداز فکر کے لئے بھی ساز گار بنا دیا تھا جس نے فارسی شاعری (خصوصاً غزل) کو ایک منفرد آہنگ عطا کیا تھا۔

خیر! یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا اس گفتگو کا اصل مقصد اس حقیقت کی نشاندہی کرنا ہے کہ اس تصوف میں جسے ہم بجا طور پر اسلامی کہہ سکتے ہیں اس میں مرکزی حیثیت تصور وجود مطلق کو حاصل رہی ہے خواہ اس کی تعبیر توحید وجودی کے عقیدے کی روشنی میں کی گئی ہو جس کی سب سے نمایاں مثال شیخ اکبر محی الدین ابن العربی کے یہاں ملتی ہے یا وحدت الشہود کے عقیدے کی بنا پر کی گئی ہو جس کے سب سے بڑے داعی و مفسر حضرت مجدد سرہندی تھے۔ مذہبی سطح پر یہ متصوفانہ انداز فکر خواہ کسی عقیدے کی صورت میں ظاہر ہوا ہو اس کی رو سے ذات باری جو حقیقت مطلق اور سرچشمہ وجود ہے، خیر مطلق بھی ہے اور حسن مطلق بھی۔ اس عقیدے کی رو سے وجود حقیقی ہی حسن ہے اور یہ حوادث کی دنیا جو حقیقت کا پرتو ہے اس حسن بسیط کا مظہر ہے۔ گویا حسن بذات خود تمام مظاہر کائنات میں ساری ہے اور روح انسانی جو اس حقیقت مطلق کا ایک مظہر ہے اس کی تجلی کے انعکاس کی صلاحیت سے بہرہ ور ہے۔ یہ انداز فکر اسلامی تصوف کے تمام مسالک میں (تعبیرات کے جزوی اختلافات سے قطع نظر) ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ صلاحیت جو حسی تجربے اور ادراک عقلی سے

بالاتر ہے ایک بلاواسطہ (Immediate) انکشاف حقیقت ہے اس کو وجدان کہہ لیجئے۔ اس کے اعلیٰ ترین مدارج کو الہام ووحی کا نام دے دیجئے۔ حقیقت ایک ہی ہے جس کی جانب صوفیہ اور شعرا کے افکار واقوال میں بے شمار اشارات ملتے ہیں۔

متصوفانہ ادب میں کہیں فلسفیانہ انداز میں اور اکثر شاعرانہ تماثیل اور استعاروں کے پیرایے میں اسی تصور جمال کا اظہار ہوا ہے جو عین وجود اور عین حقیقت ہے۔ روح انسانی اس کا ایک خارجی حقیقت کے طور پر ادراک نہیں کر سکتی۔ لیکن وجدان یا مشاہدہ کی راہ سے اس تک پہنچ سکتی ہے۔ اسلامی تعلیمات کے اصل مآخذ (قرآن حکیم وسنت نبوی) میں تصوف کی اصطلاح تو کہیں نہیں ملتی لیکن اس کی روح ان تعلیمات میں ملتی ہے۔ مثلاً قرآن حکیم میں اللہ تعالیٰ او عباداللہ کے درمیان تعلق عبدیت کی بنیاد اس جذبۂ محبت کو بتایا گیا ہے جو انسانی روح کی گہرائیوں میں جاگزیں ہو کر بندے کو اس مقام قرب تک پہنچا سکتا ہے جہاں اس کے تمام احساسات افکار و اعمال رضائے الٰہی کے تابع ہو جائیں۔ اسلامی تعلیم کی رو سے یہی عبدیت کی معراج ہے۔ احادیث میں اسی نکتے کی تفسیر اور طریقہ محمدیہ میں اس کی عملی مثال ملتی ہے۔ مثلاً اس مشہور حدیث میں جس میں "الاسلام" (قوانین الٰہی کی شعوری اطاعت) اور "الایمان" (یقین کامل کا وہ درجہ جو تمام افکار و اعمال کا رخ اس منزل مقصود کی جانب موڑ دے) کے ساتھ "الاحسان" (نیکوکاری یا ہر ظاہری و باطنی عمل میں خوب سے خوب تر کی جستجو) کا ذکر فرمایا گیا ہے۔ جس کا منتہائے مقصود قرب و رضائے الٰہی ہے "اتصال" یا "عینیت" نہیں۔ روح انسانی کے اس سفر میں محرک قوت وہ جذبۂ محبت یا عشق ہے جو محبوب حقیقی (ذات باری تعالیٰ) سے وابستہ ہو کر خلق اللہ کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔ اسی لئے ابتدا ہی سے اسلامی تصوف کی تحریک رجوع

الی اللہ۔ تزکیہ باطن اور ریاضیات و مجاہدات کے ایک ایسے نظام کی صورت میں رونما ہوئی جس میں "عیال اللہ" (خلق خدا) کی محبت و خدمت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی۔ عملی زندگی سے بے تعلقی اور عزلت گزینی کا رجحان بعد کے ادوار میں نمایاں ہوا۔ جب اجتماعی زندگی کے اختلال و انتشار اور فاسد عناصر کے غلبے کی بدولت بعض سلسلہ ہائے تصوف میں "خانقاہی مزاج" اور دنیا سے گریز کے میلانات پیدا ہو چکے تھے۔ خلافت بغداد کے سقوط اور منگولوں کے تسلط کے دور میں رونما ہونے والے انتشار و اختلال نے اس خانقاہی مزاج کو اور بھی پختہ اور راسخ کر دیا۔ بعد کے ادوار میں جب تصوف کے اسرار و رموز "سینوں" سے "سفینوں" میں منتقل ہوئے تو ان کی تعبیر میں رائج الوقت فلسفیانہ افکار (خصوصاً نوفلاطونی فلسفے کے نظریات کی آمیزش کی بدولت ایک مخصوص رجحان نمایاں ہوا جس نے عملی تصوف اور متصوفانہ نظام فکر میں ایک واضح بعد پیدا کر دیا۔ عجمی ذہن کی ماورائی رجحان اور فارسی زبان کے ایمائی اور استعاراتی اسلوب نے اس بعد کو اور بھی نمایاں کر دیا۔ لیکن فارسی شاعری نے اس اسلوب سے استعارات اور تماثیل کا جو سرمایہ حاصل کیا اس کی قدر و قیمت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ برصغیر میں اسلامی تصوف کی روایت جن بزرگوں کی وساطت سے پہنچی (مثلاً حضرت علی ہجویری، حضرت خواجہ معین الدین اور سلسلۂ چشتیہ کے دیگر اکابر۔ حضرت بہاء الدین زکریا اور سندھ و ملتان کے دیگر صوفیائے کرام) ان کی تعلیمات و ملفوظات میں حقیقی تصوف کی وہ روح کارفرما نظر آتی ہے جو بتدریج عجمی افکار کے ہجوم میں نظروں سے اوجھل ہوتی گئی۔ یہاں تک اس نے مغل عہد میں وہ صورت اختیار کر لی جس کی جانب سطور بالا میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس بارے میں مذہبی نقطہ نظر سے ہمارا فیصلہ کچھ بھی ہو۔ ادبی نقطہ نظر سے یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ فارسی شاعری (خصوصاً غزل)

کے لئے ماورائیت (Mysticism) کا یہ رجحان بے حد ساز کار ثابت ہوا۔ اور فارسی شاعری کا رنگ و آہنگ اسی کا مرہون منت ہے اور اسی کی بدولت مثال کے طور پر حافظ کی غزل میں رندی اور عشق مجازی کی واردات میں بھی وہ لطافت اور دلاویزی پیدا ہوگئی ہے جو ہمارے وجدان کو اسی طرح متاثر کرتی ہے جس طرح رومی و سنائی اور عراقی کے کلام کا عارفانہ انداز "المجاز قنطرہ الحقیقۃ" (مجاز حقیقت کا زینہ ہے) غالباً اسی شاعرانہ آہنگ کی تفسیر ہے۔ اس نظام فکر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ ایک ماورائی فلسفہ ہی نہیں ایک مکمل فلسفہ جمالیات بھی ہے۔ لیکن جیسا پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ناگزیر مذہبی اور تمدنی عوامل کی بنا پر یہ افکار شاعری کے علاوہ دوسرے فنون پر اثر انداز نہ ہو سکے اور ان فنون کا کوئی جمالیاتی مطالعہ وجود میں نہ آسکا۔ ایران اور ہندوستان کی شاعری پر اس کی چھاپ اتنی گہری تھی کہ ان ادوار میں بھی جب اجتماعی زندگی میں مادی سطح پر تصوف کے مخالف رجحانات غالب تھے۔ مثلاً صفوی عہد کے ایران یا اکبری عہد کے ہندوستان میں تصوف کی لے فارسی شاعری پر غالب رہی اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں متصوفانہ رجحان ابتدا ہی سے نمایاں رہا۔ جسے مغلوں کے عہد زوال کے اثرات نے پروان چڑھایا اور اسی روایت کے اثر سے تصوف کے بارے میں یہ تصور پیدا ہوا کہ "برائے شعر گفتن خوب است"۔ اس فلسفۂ تصوف نے مشرقی شعر و ادب کو وہ ہمہ گیر تصورات دیئے جنھوں نے قرن ہا قرن تک فکر و وجدان کی جہت متعین کی۔ اس کی شہادت صرف اس شاعری میں نہیں ملتی جو مسلک تصوف سے وابستہ شعرا سے منسوب ہے بلکہ ایسے شعرا کی تخلیقات میں بھی یہ فکری جہت نمایاں نظر آتی ہے جن کو عملاً یا اعتقاداً تصوف سے کوئی علاقہ نہ تھا۔ مثلاً مغل عہد کے فارسی شعرا اور اٹھارویں اور انیسویں صدی کے اکثر اردو شعرا کے یہاں مجاز و حقیقت کا تصور جس میں ایک تقابل بھی ہے اور ایک

مضمر ربط و آہنگ کا احساس بھی ایک ایسے صورت گر کی حیثیت سے نمایاں ہوا جس نے شاعرانہ فکر و احساس کو منفرد رنگ و آہنگ عطا کیا۔ فارسی اور اردو شاعری میں روایت غزل کا تسلسل اسی شاعرانہ طرز احساس (Sensibility) کا عطیہ ہے۔ جس کی تشکیل میں متصوفانہ انداز فکر و نظر کا حصہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے۔ یہی شعر کی وہ "عجمی لے" ہے جس کی جانب اقبال نے اشارہ ہے۔ وہ اس آہنگ کے رمز شناس بھی تھے اور ان کے کلام میں اس کے جواب اور اثرات کے خلاف پر زور احتجاج کے باوجود خود ان کے کلام میں اس لے کی صدائے بازگشت جس حسن و رعنائی کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے وہ اس امر کی شہادت ہے کہ ان کا احتجاج اس شاعری کے خلاف نہ تھا بلکہ ان منفی رجحانات کے خلاف تھا جنھوں نے زوال و انحطاط کے دور میں تصوف اور متصوفانہ شاعری دونوں کو زندگی اور توانائی سے محروم کر دیا تھا۔

ادب، فن اور مقصدیت

ادب میں مقصدیت کا تصور ہر دور میں کسی نہ کسی صورت میں نمایاں ہوا ہے اور ادب کی جمالیاتی قدر اور خارجی مقاصد کے تعلق کے بارے میں نقطہ ہائے نظر کا اختلاف ادبی بحثوں میں نمایاں ہوتا رہا ہے۔ ممکن ہے کہ اس مطالعہ میں جمالیاتی اقدار پر جو زور دیا گیا ہے اس کے بارے میں مقصدیت کے دلدادہ حضرات کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو کہ ادب کے جمالیاتی پہلو کے مطالعہ کی ضرورت یا غرض و غایت کیا ہے۔ ایسے سوالات ہر مطالعہ کے بارے میں وارد ہو سکتے ہیں اور ان کا جواب دینا آسان بھی نہیں ہے۔ اس مطالعہ میں میرے مخاطب وہ قارئین ہیں جو ادب کو ایک بامقصد انسانی عمل بھی مانتے ہیں اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ یعنی "ذوق ادب" سے بہرہ مند بھی ہیں۔

یہ ذوق کا مسئلہ بھی ذرا الجھا ہوا ہے۔ یہ طے کرنا مشکل ہے کہ ذوق کی اساس کیا ہے؟ جدید نفسیات کے نظریات نے اس مسئلہ کو سلجھانے کی بجائے اور الجھا دیا ہے۔ یہ سوالات ہنوز طالب جواب ہیں کہ ذوق کس حد تک ذہنی صلاحیتوں کا مرہون منت ہوتا ہے اور کس حد تک ماحول کے اثرات تعلیم و تربیت، سماجی عوامل، طبقاتی،

مقامی اور عصری رجحانات اس کی تشکیل میں کارفرما ہوتے ہیں۔ پھر یہ سوال بھی سامنے آتا ہے کہ اختلاف ذوق کی بے شمار بدیہی شہادتوں کی موجودگی میں ذوق سلیم کا کوئی ہمہ گیر آفاقی معیار فرض کرنا ممکن یا جائز بھی ہے یا نہیں ؛ جس کی بنا پر ادب کے حسن و قبح کا قطعی فیصلہ کیا جا سکے لیکن ان تمام لاینحل سوالوں کے باوجود مطالعہ ادب میں ہم ایسے بعض معیار فرض کرنے پر مجبور ہیں جو عملاً ہمارے فیصلۂ قدر میں معاون ہو سکیں اور جن کی توجیہہ کرکے ہم دوسروں کو اپنا اندازہ یا فیصلہ قبول کرنے پر آمادہ کر سکیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو نقد ادب کے بارے میں اتنا وافر اور مجموعی طور پر مفید ذخیرہ وجود میں نہ آتا۔ اٹھارہویں صدی کے بعض مفکرین نے جن میں برگ (Burke) اور رینالڈس (Reynolds) کے نام قابل ذکر ہیں اس مشترک انسانی استعداد کے وجود سے بحث کی ہے جو بلاواسطہ تجربہ کی راہ سے ہمیں احساس جمال سے آشنا کرتی ہے اور ہمارا یہ مشترک تجربہ آپس میں تبادلہ خیال اور بحث و تحیص کی بنیاد بن سکتا ہے۔ اس میں تنوع اور اختلاف مدارج کے باوجود ایک مشترک قدر بھی ملتی ہے جس کو خواہ ہم عقلی استدلال کی مدد سے ثابت نہ کر سکیں لیکن تجربہ کی شہادت کی بنا پر تسلیم کرتے ہیں اور ادبیات کے مطالعہ میں عملاً اس کی رہنمائی قبول کرتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں ادب کے مثالی قاری کا جو تصور قایم ہوتا ہے وہ ایسے ہی قاری کا تصور ہے جو علمی اور فکری صلاحیتوں کے ساتھ ساتھ اس مخصوص صلاحیت سے بہرہ ور ہو۔

اس بات کی وضاحت پہلے کی جا چکی ہے کہ اس مثالی قاری کی مطالعہ ادب سے دلچسپی اولین حیثیت میں اس بات پر مبنی نہیں ہوتی کہ ادب اس کی معلومات یا خالص علمی و فکری حقایق سے آگاہی میں اضافہ کر سکتا ہے یا عملی زندگی میں اس کی ایسی رہنمائی کر سکتا ہے جو اس کو بہتر عمل کی توفیق عطا کرے یا اسے اس مطالعہ سے کوئی اور

منفعت حاصل ہو سکے۔ لیکن اس کی ادب سے دلچسپی میں یہ تمام عناصر کسی نہ کسی صورت اور درجہ میں شامل ضرور ہوتے ہیں۔ اس کی یہ توقع بے جا بھی نہیں ہے کہ ادب سے براہ راست نہ سہی ضمناً یہ مقاصد بھی حاصل ہوتے رہیں۔ اکثر صورتوں میں ادب کے بارے میں اس کا فیصلہ اس حقیقت کے ادراک پر مبنی ہوتا ہے کہ ادب اس کے احساس جمال کو تسکین دینے کے ساتھ ان مقاصد کے حصول میں معاون ہو سکتا ہے۔ اس سلسلہ میں ایک مثال کا اعادہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ انقلاب روس کے بعد کے ابتدائی سالوں میں کمیونسٹ پارٹی کے بعض انتہا پسند مفکرین بڑی سنجیدگی سے یہ مطالبہ کرنے لگے تھے کہ چونکہ ادب کا بیشتر سرمایہ یا تو "عہد تہذیب" سے پہلے کی پیداوار ہے اور عصر حاضر کے لئے کوئی افادیت نہیں رکھتا یا زوال آمادہ بورژوا تمدن کا آئینہ دار ہے اور پرولتاری انقلاب کے مقاصد سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتا۔ اس لئے اس کو انقلابی دور کی درس گاہوں کے نصاب سے کلیتاً خارج کر دینا چاہئے جن کا اصل مقصد ترقی پذیر انقلابی معاشرے کی تعمیر کے لئے سائنسداں اور صنعت کار اور قابل اعتماد کارکن پیدا کرنا ہے۔ اس مسئلے کی تائید میں وہی باتیں کہی گئیں جو پہلے کہی جا چکی ہیں اور آج بھی مختلف حلقوں میں ذرا بدلے ہوئے انداز میں کہی جا رہی ہیں۔ لیکن ادبیات کے ایک طالب علم نے ساری بحث کا ماحصل ایک مختصر سے سوال میں پیش کر دیا تھا۔ اور شاید اسی سوال میں اس تنازعہ کا حل بھی موجود تھا۔ اس کا سوال یہ تھا کہ اگرچہ پشکن (Pushkin) گوگول (Gogol) یا شیکسپیر (Shakespear) گوئٹے (Goethe) وغیرہ کا مطالعہ کسی طالب علم کو اچھا ڈاکٹر، انجینیر یا ٹیکنیشن نہیں بنا سکتا لیکن کیا کوئی انقلابی معاشرہ اچھے انسانوں کی ضرورت سے بے نیاز ہو سکتا ہے؟ اور اگر ادب کا مطالعہ انسان کو اپنی ذات اور ماحول اور معاشرے کے باہمی تعلق کا بہتر اور واضح تر شعور دے کر اسے

ایک اچھا انسان اور اچھا شہری بنا سکتا ہے تو کیا اس سے یہ توقع رکھنا درست نہ ہوگا کہ اس ذہنی تربیت اور نظم و ضبط سے جو اس کو ادب سے حاصل ہو سکتا ہے وہ کسی مخصوص عملی شعبے میں اپنے فرائض بہتر طریقے سے انجام دے سکے گا؟

تمام فنی تخلیقات کی طرح ادبی تخلیق بھی ایک منفرد روحانی تجربہ ہے جو اولین سطح پر ادیب کی ذاتی واردات ہونے کی بنا پر اس کی ذاتی ملکیت قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اس تجربہ کا دوسروں تک ابلاغ ممکن بھی ہوتا ہے اور اس بنا پر ضروری بھی ہوتا ہے کہ اس کے اظہار کے لئے اس زبان کا سہارا لینا پڑتا ہے اور زبان سارے معاشرہ کی مشترکہ ملکیت ہے۔ اسی طرح اختلاف مدارج کے باوجود اس تجربہ میں ضروری صلاحیتوں سے بہرہ مند عام قاری شریک ہو سکتے ہیں۔ ادب "دیوانہ کی بڑ" یا "گونگے کا خواب" نہیں جس میں دوسروں کی شرکت ہی ممکن نہ ہو۔ یہ ایک سماجی ماحول میں پیدا ہوتا ہے اور ایک سماجی عمل کی حیثیت سے اظہار کے ایسے ذرائع کا پابند ہے جو معاشرہ کے مختلف افراد کے درمیان جانی پہچانی علامتوں یعنی الفاظ و اصوات کی وساطت سے ایک طرح کے ذہنی لین دین کا ذریعہ بنتا ہے۔ اس باب کے آغاز میں دہرائے ہوئے سوال کا جواب پانے کے لئے ہمیں وہ محرکات تلاش کرنا پڑیں گے جو ادیب کو اظہار کے عمل کی "توسیع" پر مجبور کرتے ہیں تاکہ اس کے احساس کی دنیا ایک "شہر طلسم خانہ اسرار" بن کر نہ رہ جائے اور دوسرے لوگ بھی اس کے تجربے میں شریک ہو سکیں۔ یہ ظاہر ہے کہ اس تجربے میں کوئی ایسی قدر ضرور ہوتی ہے (یا ہونا چاہئے) جسے اپنی تسکین کے لئے تشکیل یا ہیئت دینے کے ساتھ کسی خارجی ذریعہ سے ابلاغ کی منزل تک پہنچانا ضروری ہو۔ اظہار کے اس عمل کا مسلسل اور منزل بہ منزل جاری رہنا اس بات کی شہادت ہے کہ اس کا "ابدار" اور "اعادہ"[1] ایک واضح اور معین سماجی رابطہ

[1] یہ قرآن مجید سے ماخوذ اس تصور تخلیق کی جانب اشارہ ہے جو قرآن مجید کے الفاظ میں آغاز تخلیق اور اس کی تکرار دونوں پر حاوی ہے یبدء الخلق ویعیدہٗ۔

کا طالب ہے۔ اظہار کی اولین منزل میں اگر فن کا تخاطب صرف اپنی ہی ذات سے ہے تو وہاں بھی اس کی ذات ان تمام مثالی قارئین یا ناظرین کی نمائندہ ہے جن تک وہ اپنے تجربہ کا ابلاغ چاہتا ہے۔ یہ اظہار ذات آپ اپنا مقصد ہے لیکن دوسرے مقاصد یعنی انکشاف حقیقت، عملی رہنمائی یا انفرادی اور اجتماعی صلاح و فلاح کی طلب اس کے دائرہ سے کلیتہً خارج نہیں ہوتے بلکہ تسکین و مسرت (جمالیاتی تجربہ) کے ساتھ شامل ہو جاتے ہیں اور جب ہم کسی فن پارے کی تحسین کرتے ہیں تو یہ تمام پہلو ہمارے سامنے ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ وہ تجربہ جو ادب اور فن میں ظاہر ہوتا ہے اس کا تعلق انسانی شخصیت کے کسی محدود پہلو سے نہیں بلکہ کلی شخصیت (Total personality) سے ہوتا ہے جس کا اظہار مختلف جہتوں میں ہوتا رہتا ہے لیکن یہ شخصیت ان تمام جہات پر حاوی ہے۔ نفسیات کے نقطہ نظر سے اس تجربہ کے ماخذ کا سراغ لگانے کی کوشش اس کے چند پہلوؤں کو واضح کرنے میں جزوی طور پر معاون ہو سکتی ہے لیکن اس کی مدد سے بھی اصل حقیقت کا سراغ نہیں ملتا صرف چند بظاہر متضاد پہلوؤں میں مضمر ایک ہم آہنگی ضرور نظر آتی ہے۔ مثلاً یہ وجدانی تجربہ جو اظہار کا طالب ہوتا ہے خالصتہً حسی نہیں اگرچہ اس کی بنیاد حسی تاثرات ہی پر قائم ہے۔ اس میں فکر و تعقل کی کارفرمائی نہیں ہوتی لیکن اس سے ہمیں جو بصیرت حاصل ہوتی ہے وہ علمی مدرکات سے زیادہ گراں قدر ہے۔ یہ ارادہ اور فیصلہ کی قوت سے بھی براہ راست متعلق نہیں ہوتا لیکن اس میں تحریک عمل کی بے پناہ قوتیں مضمر ہوتی ہیں۔ بالآخر اس تجربہ کو سمجھنے کے لئے ہمیں وجدان کی مبہم اصطلاح کا سہارا لینا پڑتا ہے اور اس کی وضاحت اس سے زیادہ ممکن نہیں کہ یہ حقیقت کا بلاواسطہ ادراک ہے جو القا اور الہام کے مذہبی تصورات سے قریبی مماثلت رکھتا ہے۔ جمالیات کی اصطلاح میں یہی جمالیاتی وجدان یا تجربہ ہے اور اسی کی تعبیر و تفسیر جمالیات کا اصل

موضوع ہے۔ صوفیہ اس کیفیت کو تجلی سے تعبیر کرتے رہے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم جمالیئین نے اس کو "درشن" (Vision) یا بصیرت کا نام دیا ہے۔ لیکن اصطلاحات اور تاویلات کے اختلاف کے باوجود یہ بنیادی حقیقت ہر جگہ نمایاں رہی ہے کہ یہ تجربہ دوسرے تجربات سے جزوی طور پر مماثل ہونے کے باوجود منفرد نوعیت کا حامل ہے۔ شاعری کے بارے میں "جزویست از پیغمبری" کا دعویٰ اس حقیقت کے ادراک پر مبنی ہے۔

بعض شعراء نے اس تجربہ کے ذاتی ہونے پر اس حد تک زور دیا ہے کہ وہ اس میں کسی دوسرے کی شرکت کے قائل نہیں معلوم ہوتے۔ ان میں سے بعض نے اپنے ناقدین سے یہ شکایت کی ہے کہ ناقد کی نظر اظہار کے ظاہری وسائل، الفاظ اور لوازم بیان پر مرکوز رہتی ہے جو وجدانی تجربہ کا ایک دھندلا سا عکس پیش کر سکتے ہیں۔ اس لئے تنقیدی نظر اس جذبہ کا سراغ نہیں لگا سکتی جو تخلیق کا محرک ہے۔ مثلاً جوش کی مشہور نظم "ناقد سے خطاب" اسی نقطہ نظر کی ترجمان ہے۔ اس شکایت میں ایک بنیادی صداقت ضرور ہے لیکن اس نظم میں برہمی کا اظہار ضرورت سے زیادہ شدید اور مبالغہ آمیز معلوم ہوتا ہے۔ ایسا احتجاج ان ناقدوں کے خلاف تو درست ہو سکتا ہے جن کی نظر صرف محاسن و معائب شعر پر جاتی ہے اور جن کو محض زبان و بیان، عروض و قافیہ اور شعری صناعت کے لوازم سے سروکار رہتا ہے۔ ایسے ناقدوں کا دارومدار اس کلیہ پر رہتا ہے کہ شعر کے بارے میں اچھے برے یا بلند و پست کی بحث ہی بے مصرف ہے۔ تصفیہ طلب امر یہ ہونا چاہئے کہ مسلمہ ضابطوں کی رو سے شعر صحیح ہے یا غلط۔ اس انداز فکر کی مثالیں ہمیں پرانی روایتی تنقید ہی میں نہیں بلکہ قریب تر دور میں بھی بکثرت ملتی ہیں۔ شعر کے ظاہری لوازم پر نظر رکھنے والوں کے بارے میں عرفی کا یہ شعر صادق آتا ہے ؎

بخوں آلودہ دست و تیغِ غازی ماندہ بے تحسیں
تو اول زیب اسپ و زینتِ برگستواں بینی

ایسی تنقید کا دامن مثبت اقدار سے خالی ہی رہتا ہے اور اس میں جمالیاتی قدروں کا احساس ملتا بھی ہے تو ناقص اور سطحی انداز میں۔ حقیقی جمالیاتی قدروں سے آگاہ ذہن ایسی غلط بینی کا مجرم نہیں ہوتا۔ حسن شناس نظر تو شہید کے "خونچکاں کفن میں بھی ہزاروں بناؤ" دیکھ لیتی ہے۔

موجودہ دور میں ادب کی ان جمالیاتی قدروں سے اغماض کا ایک سبب اور بھی ہے۔ تنقید ادب کا دائرہ اب اتنا وسیع ہو گیا ہے اور اس کی سرحدیں اتنے مختلف علوم سے ملنے لگی ہیں کہ اکثر تنقیدی محاکموں میں جمالیاتی پہلو دوسرے عناصر کی فراوانی کے اثر سے دھندلا اور بعض اوقات نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور تنقید غیر متعلق مباحث میں الجھ کر اکثر اپنے اصل مقصد یعنی تخلیقی تجربہ کی "بازآفرینی" اور جمالیاتی قدر کے تعین میں ناکام رہتی ہے۔ بارہا ایسے فیصلوں پر انحصار کر لیا جاتا ہے جن کو جمالیاتی قدر سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ اس رجحان کے اسباب عموماً تاریخ کے جبر اور عصری صورت حال کے تقاضوں میں تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ تاریخی عوامل کی بدولت بعض زمانوں میں ایسے معیاروں کو اولیت حاصل ہو جاتی ہے جن کا ادب کی حقیقی قدر سے تعلق نہیں ہوتا بلکہ محض عصری رجحان یا حالات کے تقاضے کی بنا پر ان کی حکمرانی اور بالادستی تسلیم کر لی جاتی ہے۔ ہر زبان و ادب کی تاریخ میں ایسے ادوار آتے رہے ہیں جب ہنگامی محرکات کے زیر اثر اقدار کے پیمانے بدل گئے ہیں۔ سیاسی بیداری اور آزادی کی تحریکیں جنگ کے دور میں اجتماعی تحفظ اور بقا کے تقاضے، معاشرتی زوال کے خلاف اصلاحی جدوجہد، مذہبی اور اخلاقی اقدار کے احیاء کی کوششیں اور ایسے ہی اہم مقاصد خاص حالات میں اولیں اہمیت کے حامل

بن جاتے ہیں اور ادیب یا فن کار سے غیر مشروط وفاداری کا مطالبہ کرتے ہیں معاشرہ کے ایک باشعور فرد کی حیثیت سے ادیب اس مطالبہ کو تسلیم کرتا ہے اور کسی جبر کے بغیر اپنے ضمیر کی رہنمائی میں اپنی صلاحیتوں کو ان مقاصد کے لئے وقف کر دیتا ہے۔ یہ وفاداری جمالیاتی قدروں سے بغاوت یا ان کے مکمل استرداد کی متقاضی نہیں ہوتی لیکن ان مقاصد کو جمالیاتی قدروں سے ہم آہنگ کرنا ضروری ہوتا ہے۔

ہمارے ادب میں حالی سے اقبال تک کے عہد میں یہ رجحان بہت نمایاں رہا ہے اور اس دور کے اکثر باشعور ادیبوں نے وقت کے ان تقاضوں سے عہدہ برا ہونے کی شعوری کوشش کی جس نے ادب کے دھارے کا رخ موڑ دیا۔ اس دور کا ذکر میں اس لئے علاحدہ اور نمایاں طور پر کر رہا ہوں کہ اس میں کچھ مشترک اقدار وجود میں آئیں اور رفتہ رفتہ مسلمات کا درجہ اختیار کر گئیں۔ اس دور میں جن ادیبوں نے وقت کی آواز پر لبیک کہا اور ملک وملت یا عام انسانیت کی فلاح کو ادبی تخلیقات کا مقصد قرار دیا۔ انھیں قبول عام کی سند حاصل ہوئی اور ان مقاصد پر ایمان رکھنے والے تمام قارئین کی نظر میں ان کے کارنامے عظیم اور روح عصر کے ترجمان قرار پائے۔ اس کے برعکس وہ شعرا اور ادیب جنھوں نے عصری آشوب کے احساس اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل سے بچنے کے لئے ماضی کی روایات کے حصار میں پناہ لی یا "فسانہ وافسوں" کی ایسی دنیا تعمیر کی جس کی جمالیاتی قدروں (رنگینی، دلکشی اور لذت انگیزی) کی خواب آور تاثیر ذہنوں کو تھپک تھپک کر اس طرح سلا دیتی تھی کہ گرد و پیش کے ہنگامہ خیز حالات اس خواب نوشیں میں خلل انداز نہیں ہو سکتے تھے ایسے ہی ادب کو "افیون" سے تشبیہہ دی گئی ہے۔ اور یہی ہمارے ادب کا وہ فراری رجحان ہے جو گزشتہ دور کے شعری وادبی سرمایہ میں مقصدیت کے خلاف رد عمل کے طور پر ظاہر ہوتا رہا ہے۔ یہ رجحان اکثر روایتی غزل کے رسمی انداز، ماضی کے شعری اسالیب اور ذہنی رویّوں کی

جانب بازگشت ہے جس میں ایک حسرت آمیز آرزومندی (Nostalgia) کا انداز ملتا ہے یا ہیئت کے نت نئے تجربوں میں غیر زبانوں سے مستعار تصورات و تخیلات میں یا علاقائی زبانوں کے لوک ادب کی جذباتی فضا کی بازآفرینی میں ظاہر ہوا ہے۔ یہ فراریت بڑی سخت بے رحمانہ تنقید کا ہدف بھی بنتی رہی ہے لیکن اس کی سخت جانی کا یہ عالم ہے کہ آج بھی معاصر ادب میں ایسے رجحانات کارفرما نظر آتے ہیں اور سنجیدہ تنقید آج بھی ان کے خلاف نبرد آزما ہے۔ حقایق سے گریز اور خواب و خیال کے دامن میں پناہ لینے کے اس میلان کی تمثیل کے لئے روم کے شہنشاہ نیرو کی مثال سے اکثر کام لیا گیا ہے اور اگر قدیم روما سے لی ہوئی یہ مثال دور از کار معلوم ہو تو اپنی تاریخ کے قریب تر دور سے ماخوذ محمد شاہ رنگیلے اور جان عالم پیا کی مثالیں بھی کام دے سکتی ہیں۔ "منارۂ عاج" (Ivory Tower) میں پناہ لینے والا ادیب اپنی سماجی ذمہ داریوں سے پہلوتہی کرنے کی سزا صرف سماجی احتساب کی صورت میں نہیں بھگتتا بلکہ اس کی تخلیقات بھی زندگی سے مثبت رابطہ نہ ہونے کی بنا پر زندگی، صحت اور نتیجۃً حقیقی حسن سے عاری ہو جاتی ہیں اور ایسا ہی ادب صحیح معنوں میں زوال آمادہ (Decadend) کہے جانے کا مستحق ہو جاتا ہے۔

زوال آمادگی کا یہ رجحان تمام اصناف ادب کو کم و بیش متاثر کرتا ہے۔ اردو میں اس کا اثر شاعری کے علاوہ نثر میں بھی ظاہر ہوا اور گزشتہ دور کے بیشتر افسانوی اور تخیلی ادب نام نہاد ادب لطیف، "ٹیگوری" نثر کے نمونوں اور انشا پردازی کے شاعرانہ اسالیب میں اس کی شہادتیں ملتی ہیں۔ بیسویں صدی کے نصف اول میں "نگار اسکول" اس سلسلہ میں بہت بدنام رہا ہے۔ اس دور کے "شاعرانہ" نثر کے لکھنے والوں میں نیاز فتحپوری، ل۔ احمد، مہدی افادی، یلدرم، سجاد انصاری کے نام اکثر مثال کے طور پر پیش کئے گئے ہیں۔ اس دور کی نثر میں شعری اسالیب کی نقالی اور الفاظ

کی بازی گری کا رجحان وبائے عام کی صورت اختیار کر گیا تھا اور اس کے اثرات صرف تخیلی اور تاثراتی تحریروں میں ہی نہیں بلکہ صحافت اور خطابت، مکاتیب نگاری، سیرت و سفرنامہ اور تاریخ میں بھی ملتے ہیں اور اس نثر کے مجموعی سرمایہ کے بارے میں یہ فیصلہ غلط نہیں معلوم ہوتا کہ اس کی بدولت سادہ فطری اور علمی اعتبار سے کارگر (Functional) نثر کی وہ تحریک جو سرسید اور حالی کی کوششوں سے پروان چڑھی تھی اس کے نشو و نما میں یہ رنگینی اور مرصع نگاری ایک رکاوٹ ثابت ہوئی ہے۔

گذشتہ دور کی اردو نثر اور نظم کے یہ متضاد رجحانات دو مختلف ذہنی رویوں کے آئینہ دار ہیں۔ ایک طرف ہمیں مقصدیت نظر آتی ہے جو جمالی قدروں سے بے نیاز ہوکر اپنے آپ کو منوانے پر مصر ہے اور اس کے مقابل وہ جمال پرستی کا رجحان ہے جو اکثر سنجیدہ مقاصد سے گریز کا محرک ہوتا ہے اور صرف ظاہر حسن اور دلکشی کو ادب کی حقیقی جمالیاتی قدر مان لیتا ہے۔ انیسویں صدی کے ادب میں جو زوال پسند رجحانات غالب تھے ان کے خلاف اصلاحی کوشش سرسید تحریک کے زیر اثر شروع ہوئی اور اس اصلاحی رجحان کی سب سے نمایاں مثال ہمیں حالی کی مقصدیت میں نظر آتی ہے۔ انھوں نے دردِ قومی اور جذبہ اصلاح کے زیر اثر شعر و ادب کے دھارے کا رخ اس دور کی جامد روایت پرستی، اخلاقی اور سماجی قدروں سے بے گانگی، مصنوعی انداز اور کھوکھلی ہیئت پرستی کی بجائے زندہ توانا، فطری بامقصد اور مفید تخلیقات کی جانب موڑنے کی کوشش کی۔ یہ ایک مجاہدانہ کوشش تھی جس کی خاطر حالی نے خود اپنی "متاعِ عزیز" کی قربانی سے بھی دریغ نہیں کیا۔ سرسید کی تحریک سے وابستہ ہونے سے قبل کے دور کی ان کی غزلیات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے پاس شاعرانہ تخیل، شدتِ احساس اور سوز و گداز کا وافر سرمایہ تھا۔ ان کے لب و لہجہ میں داغ کی

سی شوخی و بانکپن نہ سہی ایک "چٹیلے پن" اور گھلاوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ جس کی بدولت ان کو اپنے دور کی غزل کی شاعری میں ایک بلند تر مقام حاصل ہو سکتا تھا لیکن مقصد کی خاطر انھوں نے اس شعریت کو تج کر وہ سادہ اور بے رنگ انداز اختیار کیا جس کی بدولت مذاق عام کی عدالت نے ان پر روکھی پھیکی، پند و موعظت یا رونے بسورنے کی شاعری کا فیصلہ صادر کیا۔ اس فیصلہ کی صداقت کو جزوی طور پر تسلیم کرنے کے باوجود ہمیں حالی کی شاعری کے اس تاریخ ساز اثر کا اعتراف کرنا پڑتا ہے جس کی بدولت اقبال کی شاعری کا ظہور ممکن ہوا۔

اقبال کی شاعری میں مقصدیت کی وہ لہر جس کا آغاز حالی کی شاعری میں نظر آتا ہے اپنے نقطہ عروج پر نظر آتی ہے۔ اقبال کے بہت سے ناقدوں نے جس میں خاص طور سے وہ ناقد نمایاں ہیں جن کے ذہن اقبال کے فلسفیانہ افکار سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ اس بات پر افسوس کا اظہار کیا ہے کہ انھوں نے بھی دینی، ملی اور وسیع تر انسانی مقاصد کی خاطر اپنی عدیم المثال شاعرانہ قوت کو قربان کر دیا ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری میں تخیل کی تازگی و رعنائی، روشن اور تابناک احساس جمال، تمثال شعری (Poetic Image) پر خلاقانہ قدرت، جذبات کی شدت اور گرم جوشی اور لب و لہجہ میں دل کش غنائی آہنگ کے ساتھ شکوہ و رفعت ان کی شاعرانہ شخصیت کے نمایاں خد و خال بن کر ابھرے ہیں لیکن ان ناقدوں کے نزدیک جب اقبال نے اسلام کے نشاۃ الثانیہ کے نقیب اور ملت اسلامیہ کے تشخص اور استحکام کے داعی کا منصب اختیار کر لیا تو ان کے لئے اپنی شاعرانہ استعداد کو اس حکیمانہ اور پیغمبرانہ منصب کا تابع بنا لینا ناگزیر ہو گیا۔ اس انداز تنقید میں وہی بنیادی غلط فہمی مضمر ہے جس کی جانب سطور بالا میں چند اشارات کئے گئے۔ بالفاظ دیگر اس نقطہ نظر کی بنیاد اس مفروضہ پر قائم نظر آتی ہے کہ شاعری کی فنی تخلیق اور اس کا شاعرانہ پیغام

ایک دوسرے سے بالکل الگ اور ممیز چیزیں ہیں۔ اقبال کی شاعری میں اس بات کی شہادت ملتی ہے کہ مقصد کا احساس ان کے یہاں بتدریج قوی تر اور واضح تر ہوتا گیا ہے لیکن ان کی بہترین شاعری میں جس میں شاعرانہ فن اور حکیمانہ نظر دونوں انتہائی بلندی پر پہنچے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان میں کسی تضاد کا احساس نہیں ہوتا۔ یہاں ان کی شاعری اس مقام پر فائز نظر آتی ہے جہاں فکر خون جگر کی آمیزش سے زندگی اور توانائی حاصل کرتی ہے۔ جذبہ اور شاعرانہ وجدان ایمان و یقین کے نور سے روشنی حاصل کر کے پیغمبرانہ بصیرت کا مظہر بن جاتا ہے۔ تخیل، جذبہ اور فکر کا مکمل امتزاج جو اقبال کی شاعری کی امتیازی خصوصیت ہے ان کے کلام میں ہر جگہ یکساں طور پر ظاہر نہیں ہو سکتا تھا۔ ان کے اشعار میں اس کیفیت کے مختلف مدارج بھی نظر آتے ہیں کہیں کہیں ایسا بھی ہوا ہے کہ مقصد سے شدید وابستگی اور اپنے پیغام کو واضح سے واضح تر بنانے کی خواہش نے ان کو شاعرانہ بیان کے لوازم اور شعری حسن کے تقاضوں سے بے نیاز بھی کر دیا ہے۔ ان کے شاعرانہ ارتقا میں چند واضح منزلوں کا سراغ بھی ملتا ہے۔ بانگ درا کے ابتدائی حصہ میں شاعر اقبال اپنے شاعرانہ تجربہ کے لئے موزوں وسیلۂ اظہار کی تلاش میں مصروف نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں وہ عناصر زیادہ نمایاں ہیں جن کو عرف عام میں شاعرانہ کہا جاتا ہے۔ مثلاً ان کی تصور حسن سے تخیلی اور جذباتی وابستگی، مناظر فطرت اور انسانی پیکر حسن کی تلاش اور اپنے جذبات و احساسات کی دنیا کی سیاحت۔ اس کے بعد وہ دور آتا ہے جس میں بانگ درا کے آخری حصے کی نظموں میں، ان کی فارسی شاعری میں اور بال جبریل کی نظموں اور غزلوں میں ان کی شاعری اپنے پورے رنگ و آہنگ کے ساتھ ظاہر ہوئی ہے اور اس شاعری میں تخیل، جذبہ اور فکر کا وہ مکمل امتزاج ملتا ہے جو ان کے شاعرانہ کارنامے کی امتیازی خصوصیت مانا گیا ہے۔ آخری دور کے کلام میں جس میں ضرب کلیم کی بیشتر

نظمیں شامل ہیں۔ اقبال کے ذہن پر اپنے پیغمبرانہ منصب کا احساس اس درجہ غالب نظر آتا ہے کہ وہ شعریت کے لوازم سے دانستہ اغماض کرنے لگتے ہیں اور رمز وکنایہ کے مقابلہ میں "برہنہ گفتن"، کو اس لئے ترجیح دیتے ہیں کہ اب انھیں یہ اندیشہ ہے کہ کہیں شعر کا حسن اور انداز بیان کی رعنائی حقیقت کے اظہار وابلاغ کی راہ میں رکاوٹ نہ بن جائے۔ اسی اندیشہ کی بنا پر انھوں نے جا بجا شعریت سے برأت کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً ؎

نغمہ کجا و من کجا، ساز سخن بہانہ ایست — سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ — کہ میں ہوں محرم راز درون مے خانہ

اور یہی احساس انھیں بارگاہ رسالت میں یہ فریاد کرنے پر مجبور کرتا ہے۔

بہ آں راز کہ گفتم پئے نہ بردند — ز شاخ نخل من خرما نہ خوردند
من اے میر امم داد از تو خواہم — مرا یاراں غزل خوانے شمردند

اس رجحان کا اثر اقبال کی اپنی شاعری میں بھی ظاہر ہوا ہے اور اس سے ان کے بعض ذوقی فیصلے بھی متاثر ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر جس شدت کے ساتھ انھوں نے اسرار خودی میں "حافظ صہبا گسار"، پر تنقید کی ہے اور ان کو "کیش گوسفندی" کا مبلغ قرار دیا ہے اس کی توجیہہ اسی غالیانہ مقصدیت کے حوالے سے ممکن ہے۔ ورنہ خود اقبال کی فارسی غزل کے رنگ وآہنگ پر حافظ کے تغزل کا جو اثر تھا اس کا احساس ان کو خود بھی تھا اور ان کے تمام قابل ذکر ناقدوں نے اس کو تسلیم کیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ اپنے مقصد کے بارے میں غلط فہمیوں کا جو اندیشہ اقبال کو شعریت سے انکار پر مائل کرتا رہا وہ بے بنیاد نہ تھا۔ ان کے مخاطبین کی اکثریت "دست تیغ غازی" سے زیادہ "زیب اسپ وزینت برگستواں" پر توجہ دینے کی عادی تھی اور سطور بالا میں

جس غیر ہمدردانہ تنقیدی نقطۂ نظر کا حوالہ گذرا ہے وہ بھی اسی رجحان کا آئینہ دار ہے۔

میں نے فن کی خالص جمالیاتی قدروں اور فن کی حدود سے باہر کے معیاروں کے تقابل کے ضمن میں حالی اور اقبال کے ذہنی رویوں کے نمائندہ مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ دونوں شعرا ایک شدید بحرانی دور کے آغاز و انتہا کے نمایندہ ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب پوری ملت اسلامیہ موت و حیات کی کشمکش سے دوچار تھی اور اس کا تہذیبی ورثہ تباہی کی زد میں تھا۔ ایسے دور میں اجتماعی زندگی کے مسائل سے اغماض برتنا یا فن کے تقاضوں کو انسانی اور قومی ذمہ داریوں پر ترجیح دینا کسی باضمیر فن کار کے لیے ممکن نہ تھا۔ حالی پیش رو تھے۔ ان کے سامنے قدیم شعری روایت کی سنگین دیوار تھی جس کو توڑ کر انھیں ایک ایسی نئی راہ تلاش کرنا تھی جو وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔ اس مقصدیت کی خاطر انھیں رسمی شعریت، شاعرانہ موضوعات اور اسالیب سے دانستہ قطع نظر کرنا پڑا۔ اقبال کی شاعرانہ شخصیت حالی سے زیادہ توانا، پہلو دار اور بھرپور تھی۔ ان کا ذہنی افق بدرجہا زیادہ وسیع اور ان کی نظر آفاق گیر تھی۔ پھر ان کے سامنے ادبی اظہار کے ایسے راستے بھی تھے جن کو ان کے پیش رووں کی کوششوں نے بڑی حد تک ہموار کر دیا تھا۔ اسی بنا پر تنقید کا یہ اجتماعی فیصلہ ہے کہ بامقصد پیغامی شاعری کی جو تحریک حالی کی ابتدائی کوششوں سے شروع ہوئی تھی اقبال کی شاعری میں اپنے عروج کی انتہا تک پہنچ گئی۔ اقبال کی شاعری سے ہمیں یہ شہادت ملتی ہے کہ عظیم ترین اقدار اور بلند ترین روحانی اور اخلاقی مقاصد باہم متناقص نہیں ہوتے اور عظیم شاعری اور ادب وہی ہے جو ان دونوں عناصر میں مکمل ہم آہنگی پیدا کر سکے۔ یہ دعویٰ دنیا کی ہر زبان میں عظیم ادبی کارناموں کے بارے میں بھی کیا جا سکتا ہے کہ ان کے فنی حسن کے ساتھ بلند پایہ مقاصد کی ہم آہنگی بھی ان کے بقائے دوام کی ضامن ہوتی ہے۔ یہ مقاصد اگرچہ خالصۃً فنی یا جمالیاتی نہیں ہوتے لیکن ان کا شمول فن کی جمالیاتی قدروں کو بھی

نئی وسعت اور رفعت سے آشنا کر دیتا ہے۔ یہ مقصدی پہلو فن کار کے تخلیقی تجربے یا واردات میں مضمر بھی ہوتا ہے اور کبھی اس کا واضح شعور اس کو صراحتاً اظہار پر مجبور بھی کر دیتا ہے۔ فردوسی کو عجم کی عظمت پارینہ کی داستان سرائی میں اس اعتماد نے سہارا دیا تھا کہ اس کی تیس سالہ محنت رائگاں نہیں جائے گی[1]۔ ڈانٹے (Dante) طربیہ خداوندی (Divine comodey) کی تصنیف سے صرف شہرت یا اجر آخرت کا طالب نہ تھا۔ وہ اپنے تخلیقی کارنامہ کو قرون وسطیٰ کی کیتھولک عیسائیت کی روحانی اقدار کا آئینہ دار بنانے کا آرزومند تھا۔ فردوس گمشدہ (Paradise lost) کی تصنیف سے ملٹن کا مقصد انگریزی جیسی کم مایہ زبان میں رزمیہ شاعری کا ایک مکمل نمونہ پیش کرنا ہی نہ تھا بلکہ وہ مشیت الٰہی کے رموز کی تصدیق کر کے انسانوں کو ان سے آشنا کرانا چاہتا تھا[2]۔ فاؤسٹ (Faust) میں گوئٹے (Goethe) قرون وسطیٰ کی ایک نیم اساطیری روایت کی ڈرامائی تشکیل سے صرف کمال فن کا مظاہرہ کرنے کا خواہاں نہیں تھا بلکہ وہ اپنے زمانہ کے یورپ کے ذہنی آشوب، تصادم اقدار اور روحانی خلا کا ایک زندہ اور پائیدار فنی نقش پیش کرتا ہے جو تہذیب و تمدن اور افکار کی بے شمار تاریخوں سے زیادہ مستند شہادت بن گیا ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ حقیقت تسلیم کرنا پڑتی ہے کہ وہ ادب جس کو ہر دور کے حساس اور باذوق قارئین نے بالاجماع عظیم اور پایدار مانا ہے کبھی بے مقصد نہیں ہوتا۔ اس مقصدیت کی نوعیت اور مدارج کے بارے میں بحث ممکن ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تمام انسانی اعمال کی طرح ادب اور فن میں بھی انسان کی کلی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے اور اس کے عناصر کو اس طرح الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا کہ اس کے جمالیاتی احساس، روحانی

---

[1] بسا رنج بردم دریں سال سی ٭ عجم زندہ کردم بدیں پارسی (شاہنامہ)

[2] To justify the ways of god unto man

تجربہ فکری اعمال اور اخلاقی داعیات کو ایک دوسرے سے اس طرح الگ کر دیا جائے کہ ان کے باہمی تعاون و تعامل کا سراغ بھی نہ مل سکے۔ مقاصد کی بحث کو ختم کرنے سے پہلے اس مسئلہ کے ایک اور پہلو پر غور کرنا ضروری ہے۔ اکثر شعوری اعمال میں متعدد و مختلف اور بعض اوقات متضاد میلانات و محرکات کارفرما ہوتے ہیں۔ صحیح فکر اور بیدار ذہن رکھنے والے افراد جو عمل میں توازن کی ضرورت کو تسلیم کرتے ہیں ان محرکات کی تنظیم و ترتیب اور کام کی نوعیت کے اعتبار سے ان میں اخذ و انتخاب کرنے پر مجبور ہوتے ہیں فن کار کا تخلیقی عمل بھی اگر مکمل ازخود رفتگی کے عالم میں مثلاً نشہ، جنون یا خواب کی سی حالت میں سرزد نہیں ہوتا اسی تنظیم و انتخاب کا طالب ہوتا ہے تخلیقی واردات کو بعض شعراء حالت جنون یا جذب سے تعبیر کرتے ہیں لیکن یہ جنون اقبال کے الفاظ میں باشعور بھی ہوتا ہے[1] الہامی کیفیت کے بارے میں بھی اقبال نے کہا ہے ؎

صاحب ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

باشعور فن کار کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ وہ مقصد جو اس کے پیش نظر ہے اس کے وجدانی تجربہ سے ہم آہنگ ہو۔ ایسے مقاصد جو محدود، سطحی، ہنگامی یا پست نوعیت کے ہوں یا جن سے وابستگی فن کی جمالیاتی قدر و قیمت کے منافی ہو، فن کے دائرہ سے ازخود خارج ہو جاتے ہیں اور اگر کسی مصلحت یا مجبوری کی بنا پر ان سے مفاہمت کر بھی لی جائے تو ان کا اثر فن کی تاثیر اور ہمہ گیر مقبولیت کی راہ میں لازماً خارج ہوتا ہے اور ایسے فن کی اپیل کسی خاص عہد یا طبقہ تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔

مختلف اصناف ادب میں بھی یہ عنصر مختلف انداز اور مختلف مدارج میں رونما ہوتا ہے۔ بعض اصناف ادب مثلاً غزل یا لیرک (Lyric) خطابی انداز یا مبلغانہ

---

[1] اک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے ؛ اک جنوں ہے کہ باشعور نہیں (بال جبریل)

لب ولہجہ کی متحمل نہیں ہوتی اور ان میں اگر یہ عنصر شامل ہوتا بھی ہے تو اتنی لطیف اور منزہ صورت میں کہ جمالیاتی تجربہ یا احساس سے اس کو میز کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس قصائد، مثنویات، مراثی یا نثر کی اکثر اصناف میں مقصدیت کا عنصر زیادہ واضح ہو سکتا ہے اور ہوتا رہا ہے۔ عام طور پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کسی صنف ادب میں اس مقصدیت کا قدر غالب بن جانا فنی حسن یا جمالیاتی قدر کے لئے ساز گار نہیں ہوتا۔ شاعری میں فنی تقاضوں کو اس کی خاطر نظر انداز کرنا عموماً روا نہیں رکھا جاتا۔ نثری ادب کی مختلف اصناف میں فنی تقاضے کسی حد تک مختلف ہوتے ہیں اور ان کی گرفت بھی اتنی سخت نہیں ہوتی اس لئے حسن آفرینی کے ساتھ تعلیم و تفہیم اور ترکیب و ترغیب کی گنجائش بھی نکل آتی ہے۔

ادب اور پروپیگنڈا کا بنیادی فرق اگرچہ عام طور سے تسلیم کیا جاتا ہے لیکن دونوں کے درمیان کوئی ایسی حد فاصل قایم نہیں کی جا سکتی جس کی رو سے یہ قطعی فیصلہ کیا جا سکے کہ کس نقطہ پر ادبیت ختم ہوتی ہے اور پروپیگنڈے کی حد شروع ہو جاتی ہے۔ اسی لئے یہاں بھی عام باشعور اور صاحب ذوق قارئین کے تاثر ہی کو حکم بنانا پڑتا ہے۔ ایسے فیصلوں میں اختلاف کی گنجائش تو بہر حال رہتی ہے لیکن مختلف ادوار کے قارئین کی غالب اکثریت کا طویل عرصہ پر محیط اندازہ سند قطعی نہ سہی عموماً قابل اعتماد ہوتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے اگر ماضی قریب کی ادبی تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ گذشتہ سو برس سے مقصدیت ایک منظم تحریک کی صورت میں ہمارے ادب میں کارفرما رہی ہے اگرچہ اس کے تقاضے دور بہ دور بدلتے رہے ہیں اور مجموعی طور پر یہ دعویٰ بھی درست معلوم ہوتا ہے کہ اس تحریک نے ہمارے ادب کی توانائی اور تونگری میں گراں قدر اضافہ کیا ہے اور اس کو عصری حالات کا بہتر شعور اور مسائل حیات کے بارے میں وسیع تر تناظر عطا کیا ہے۔ حالی اور اقبال کا ذکر

بطور مثال کیا گیا۔ اس ہمہ گیر اور دور رس تحریک سے اور بھی بے شمار نام وابستہ ہیں اور اقبال کے بعد سے آج تک ہمارے ادب میں یہ تحریک جاری رہی ہے۔

قریب تر دور میں اس مقصدیت نے کچھ نئے رخ بھی اختیار کئے اور اس میں بعض ایسے عوامل بھی رونما ہوئے جن کا علاحدہ کرنا ضروری ہے۔ پرانی روایتوں کی شکست وریخت اور نئے عناصر کی پذیرائی کے مطالبات جن سے ہمارے ادب کو مسلسل عہدہ برا ہونا پڑا ہمیشہ کسی واضح مقصد کے تابع نہیں رہے اور کبھی ان مطالبات کے پس پردہ یہ رجحان بھی رونما ہوا کہ جدت بجائے خود ایک قدر ہے اور ادب میں نئے موضوعات، اسالیب اور ہیئتوں کی تلاش اس لئے ضروری ہے کہ زمانے کے بدلتے ہوئے حالات نے اس نئے پن اور جدت پسندی کو ایک ناگزیر حرارت بنا دیا ہے۔ ان رجحانات کے مفصل جائزہ کے لئے ایک مستقل تصنیف درکار ہے۔ میں یہاں اپنے موضوع کے حوالے سے اس مسئلہ کے بارے میں چند عمومی اشارات پر اکتفا کرتا ہوں۔ "جدیدیت" کے سلسلہ میں چند مطالبات کا جائزہ لینا ضروری ہے جو نئے قارئین اور ان کے نمائندہ ناقد ہم عصر ادب سے کرتے رہے ہیں اور ادیبوں کی ایک کثیر تعداد ان مطالبات کو جائز مان کر کسی نہ کسی حد تک پورا کرنے کی کوشش کرتی رہی ہے۔

ان مطالبات میں اولین اور شدید ترین زمانہ کی رفتار کا ساتھ دینے اور عصری شعور کی عکاسی کا ہے۔ اس کو اگر عمومی انداز میں پیش کیا جائے تو اس سے اختلاف کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ یہ دعویٰ بظاہر ناقابل تردید معلوم ہوتا ہے کہ چونکہ ادب خلائے محض میں وجود میں نہیں آتا۔ اس کا اپنے عہد اور ماحول سے ناگزیر اور ناقابل شکست رابطہ ہوتا ہے اس لئے ان کا یہ بنیادی فرض ہے کہ ان حقائق و مسائل پر پوری توجہ صرف کرے جو اس عہد میں نمایاں ہیں اور اظہار کے لئے ایسے وسائل تلاش کرے جو ہم عصر قارئین تک اس کا پیغام پہنچانے میں معاون ہوں۔ گویا جدیدیت

کا مطالبہ ادب کے موضوعات، اس کے انداز نظر یا رویے اور ہیئت و اسلوب سب پر حاوی ہیں۔ آئیے ذرا ان تینوں پہلوؤں پر الگ الگ نظر ڈالتے چلیں۔

گذشتہ صفحات میں پیش کردہ اس تصریح کو ذہن میں رکھئے کہ موضوع بذاتِ خود ادب کی قدر کا ضامن نہیں ہوتا۔ مغربی تنقید میں ارسطو کے عہد سے دورِ حاضر تک یہ بحث بار بار اٹھائی گئی کہ ادب اور شاعری کے اصل موضوعات کیا ہیں۔ لیکن اسی دور میں ایسی کوئی حد قایم نہ کی جاسکی کہ کون سے موضوعات شعر و ادب کے لئے موزوں اور قابلِ قبول ہیں اور کون سے موضوعات شعر و ادب کے دائرہ سے خارج ہیں۔ مناظرِ فطرت، حقایقِ زندگی، بنیادی انسانی تجربات و احساسات، انسانی اعمال اور تعلقات جیسے تصورات میں اتنی وسعت اور ابہام ہے کہ ان سے کسی تسلی بخش نتیجہ تک رہنمائی کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ اسی بنا پر جمالیات کے تمام دبستانوں کو بالآخر اس نکتہ پر اتفاق کرنا پڑا کہ فنی یا جمالیاتی قدر کا انحصار موضوع پر نہیں بلکہ اس تجربہ کی نوعیت پر ہے جو اس کی وساطت سے حاصل ہوتا ہے۔ یہ تجربہ اگرچہ زمان و مکان کی حدود میں وقوع پذیر ہوتا ہے لیکن اس کی معنویت یا جمالیاتی قدر ان حدود کی پابند نہیں ہوتی بلکہ "لازمانی" (Timeless) یا "ہمہ زمانی" (For all time) ہوتی ہے۔ اس کلیہ کی روشنی میں موضوع کی جدت اور ندرت کا مطالبہ کچھ زیادہ وقیع نہیں معلوم ہوتا۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کہ غزل گو یا افسانہ نگار سے یہ مطالبہ کیا جائے کہ چونکہ وہ اپنی تخلیقات ۱۹۷۹ء میں پیش کر رہا ہے اس لئے اس کو لازماً خلائی جھولا یا بڑی طاقتوں کی آویزشوں یا شمال اور جنوب کے زرداروں اور ناداروں کی معاشی کشمکش یا طبقاتی جنگ جیسے عصری حقایق کے حوالہ سے اپنی اپنی تخلیقات میں عصری شعور کی شہادتیں پیش کرنی چاہئیں۔ ایسا سطحی مطالبہ جو ادب اور فن کے اصل وظیفے (Function) سے ناواقفیت پر مبنی ہو سنجیدہ تنقید میں درخورِ اعتنا

نہیں سمجھا جا سکتا لیکن اس کا دوسرا پہلو نسبتاً زیادہ توجہ طلب ہے۔ یعنی یہ مطالبہ کہ موضوع کچھ بھی ہو اس کے بارے میں فن کار کا اپنا رویہ ایسا ہونا چاہیئے جس سے یہ ظاہر ہو کہ وہ موجودہ زمانہ کا انسان ہے اور اس کے سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز اس عہد کے لئے اجنبی نہیں ہے۔ اس طرح کی مفاہمت کے بغیر ادیب اور اس کے قارئین کے درمیان وہ صحت مندانہ تعاون کا رشتہ قایم نہیں ہو سکتا جو زندہ ادب کے بقا اور تسلسل کی اولین شرط ہے۔ زمانی شعور میں الجھاؤ یا التباس (Ana-chronism) محض واقعات و حقایق کے بیان ہی میں رونما نہیں ہوتے بلکہ فکر و احساس کی سطحیں بھی امتداد زمانہ سے متاثر ہوتی ہیں اور ان میں التباس بڑے مضحکہ خیز نتائج پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود ہمیں یہ بات بھی پیش نظر رکھنی پڑتی ہے کہ فطرت انسانی کے بنیادی تقاضے پتھر کے زمانے سے آج تک نہیں بدلے۔ اور مختلف نسلوں کے ذہنی رویوں میں عہد بعہد تبدیلیوں کے باوجود بھی کچھ بنیادی مشابہتیں بھی برقرار رہی ہیں۔ "نیا آدمی" نیا ہونے کے احساس کے باوجود اپنی انسانیت سے دستبردار نہیں ہو سکتا (یا کم از کم ایسا ہونا نہیں چاہیئے) اس نئے پن کا اظہار مختلف جہتوں میں اور مختلف سطحوں پر ہو سکتا ہے اور ہوتا رہتا ہے۔ ماضی کی میراث جب ایک نسل سے دوسری تک منتقل ہوتی ہے تو اس میں تھوڑی بہت تبدیلی اور ترمیم ناگزیر ہے۔ اس امانت کے محافظوں کی کوشش ہر دور میں یہ رہتی ہے کہ یہ تبدیلی اتنی شدید اور اچانک نہ ہو کہ اس کا حلیہ ہی بگڑ جائے۔ ہنگامہ خیز انقلاب کے دور میں ممکن ہے کہ یہ تبدیلیاں اتنی دور رس ہوں کہ ماضی سے رشتہ ہی منقطع ہو جائے۔ عام تجربہ اور مشاہدہ یہی ہے کہ نارمل حالات میں تبدیلیاں بتدریج رونما ہوتی ہیں اور انسانی زندگی کا تسلسل ٹوٹنے نہیں پاتا۔ ماضی میں تبدیلیوں کی رفتار سست رہتی ہے اور اگلی و پچھلی نسلوں کے درمیان مغائرت کی خلیج

(Generation Gap) اتنی گہری اور وسیع نہیں تھی جتنی آج جوہری توانائی اور خلانوردی کے عہد میں نظر آتی ہے۔ اس کی شہادتیں ماحول اور زندگی کے مادی وسائل ہی میں نہیں ملتیں۔ علم وفکر واحساس میں بھی نمایاں نظر آتی ہیں۔ ہمارے یہاں یہ بدلا ہوا انداز نظر جدید علوم کے انکشافات کا اس حد تک مرہون منت نہیں جس حد تک یہ بدلتے ہوئے سیاسی حالات اور معاشی عوامل سے متاثر ہوا ہے۔ جدید علوم کی تازہ ترین پیش رفت سے ہماری شناسائی ابھی بہت محدود ہے۔ ہمارے یہاں جدید علوم وافکار سے واقفیت رکھنے والے لوگ ہیں ہی کتنے اور ان کو بھی ان علوم کی جدید تحقیقات سے آگاہی حاصل کرنے میں کتنی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ اکثر ترقی یافتہ ملکوں کی تازہ ترین تحقیق ہم تک پہنچتے پہنچتے برسوں پرانی ہو جاتی ہیں۔ ابھی تو جہالت کے خلاف جنگ میں پہلا مورچہ یعنی خواندگی کا تناسب بڑھانے کی مہم سر کرنے کی منزل بھی دور نظر آتی ہے۔ ایسے حالات میں جہاں اکثریت کے ذہنوں پر پرانے خیالات، تعصبات کی گرفت اتنی شدید ہو نئے انداز فکر واحساس کا دعویٰ بے محل معلوم ہوتا ہے۔ ہم جس صورت حال سے دوچار ہیں اس کے بارے میں اقبال کا یہ شعر حسبِ حال معلوم ہوتا ہے ؎

ضمیر مغرب ہے تاجرانہ ضمیر مشرق ہے راہبانہ
وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ یہاں بدلتا نہیں زمانہ

لیکن معاشی وسماجی عوامل درس گاہوں اور تحقیقی اداروں کی راہ سے ہماری زندگی میں نفوذ نہیں کرتے۔ ان کی زد زندگی پر براہ راست پڑتی ہے۔ ہمارا معاشرہ آج اس مرحلہ سے گذر رہا ہے جس سے مغربی معاشرہ تقریباً ڈھائی سو سال قبل صنعتی دور کے انقلاب کے دور میں گذرا تھا وہاں یہ تبدیلی کا عمل بتدریج رونما ہوا تھا لیکن جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کے اثر سے ہمارے یہاں یہ تبدیلی بہت تیزی سے آ رہی ہے

اور ہم ایک بحرانی حالت سے دوچار ہیں۔ ہمارا معاشرتی ڈھانچہ بھی اسی تیزی سے بدل رہا ہے۔ مٹتے ہوئے جاگیردارانہ نظام سے نکل کر جس کو دو سو برس تک غیر ملکی سامراج نے سہارا دیا تھا، ہم دفعتاً صنعتی دور میں داخل ہوئے ہیں۔ ہمارے اقدار کے پیمانے بھی بدل رہے ہیں اور انسانی تعلقات اور روابط کے وہ معیار بھی جو صدیوں کے ایک تقدس کے حامل مانے جاتے تھے ایک ایک کر کے ٹوٹ رہے ہیں۔ دور جدید کے صنعتی معاشرہ میں سانس لینے والا انسان نہ اس انداز سے سوچ سکتا ہے جیسے اس کے آباؤ اجداد سوچتے تھے اور نہ اس کا تجربۂ زندگی اور احساس ان سانچوں میں ڈھل سکتا ہے جو نسلاً عن نسلاً اس تک پہنچے ہیں لیکن ماضی سے اپنا رشتہ کلیتہً منقطع کر لینا نہ اس دور کے انسان کے لئے ممکن ہے اور نہ اس انقطاع کو پسندیدہ یا مناسب سمجھا جا سکتا ہے۔ ماضی کے اثرات ہمارے حال میں موجود رہتے ہیں اور انھیں کو ساتھ لے کر ہم مستقبل کی جانب اعتماد کے ساتھ بڑھ سکتے ہیں۔

بدلتے ہوئے حالات میں ہر ادیب کو اپنے تجربے کے اظہار کے لئے موزوں وسائل کی جستجو ہوتی ہے۔ وہ قدم قدم پر پرانی علامتوں، ہیئتوں اور اسالیب کے مضمر امکانات کا اس نظر سے جائزہ لیتا ہے کہ وہ کس حد تک اس کے تجربے کا ساتھ دے سکتے ہیں۔ وہ حسب ضرورت اظہار کے ان سانچوں میں ترمیم اور رد و بدل کرتا ہے اور جہاں وہ اس کی ضرورت کو پورا نہیں کر سکتے وہ نئی ہیئتوں اور اسالیب کو آزماتا ہے۔ اگر بیرونی ادب سے استفادہ ناگزیر ہو تو وہ ان عناصر کو انتخاب کرتا ہے جو اس کے مقصد کے حصول میں معاون ہو۔ غرض یہ کہ موزوں تر وسیلۂ اظہار کی جستجو اس کا اصل مقصد ہوتا ہے جو اخذ و استفادہ یا ایجاد و اختراع سب میں اس کی رہنمائی کرتا ہے۔ ادب کا عہد بہ عہد ارتقا اسی انتخابی عمل کا ممنون منت ہوتا ہے گذشتہ نصف صدی بلکہ اس سے بھی کچھ زیادہ عرصہ سے ہمارے ادب میں اس طرح

کی کوششیں جاری رہیں ہیں۔ یہ کوششیں اس وقت بھی جاری تھیں جب اقبال جیسے عصر آفریں شاعر کی بلند اور قوت و شکوہ سے بھرپور آواز فضا میں گونج رہی تھی اور آج بھی جاری ہیں جب بونوں کی اس دنیا میں اقبال جیسی قد آور شخصیت کا تصور بھی مشکل معلوم ہوتا ہے۔ نئے اسالیب کی تلاش کی ضرورت سے انکار تو کسی زمانہ میں نہیں ہوتا لیکن نئے تجربات کا جواز اس مقصد ہی میں تلاش کرنا پڑتا ہے جو ان تجربات کا محرک ہوتا ہے اور جب تک یہ فیصلہ نہ ہو جائے کہ شاعر یا ادیب کے پاس کہنے کے لئے کچھ ہے بھی یا نہیں اور ہے بھی تو اس کی قدر و قیمت کیا ہے، ہیئت اور اسلوب کے کسی تجربے پر محاکمہ ممکن نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ وہ شعرا جن کا کسی مقصد پر مستحکم ایمان ہو (اور ان شاعروں میں اقبال کا نام سر فہرست ہے) وہ ہیئت کے نئے تجربوں کی راہ میں نہیں بھٹکتے بلکہ پرانی ہیئتوں کو اس قابل بنا لیتے ہیں کہ وہ ان کے پیغام کو واضح اور موثر طور پر پیش کر سکیں اور نئے تجربے کے کرتے والوں میں اکثریت ایسے لوگوں کی نظر آتی ہے جن کے پاس نئے پن کے احساس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ہماری "جدید تر" شاعری میں بے ہیئتی کے تجربے، شعر منثور، علامات کا متبدانہ (Arbitrary) استعمال، ایہام، ابہام اور لامعنویت کے تجربے جو آج کل عام ہیں اور جن کے جواز میں بڑے مضحکہ خیز دلائل پیش کئے جاتے ہیں ان کے بارے میں بھی فیصلہ اسی معیار کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے کہ تجربہ کتنا ہی انوکھا کیوں نہ ہو اگر صرف تجربے کی خاطر ہے اور کسی واضح مقصد کا تابع نہیں ہے تو اس کو محض تفنن طبع سمجھا جائے گا اور سنجیدہ تنقید کا مورد نہیں بن سکے گا۔

گذشتہ نسلوں کے پاس کم و بیش مستحکم عقائد و اقدار کا ایک سرمایہ تھا۔ زندگی بسر کرنے کے کچھ جانے پہچانے ڈھنگ اور معیار تھے جن سے آج کا انسان محروم

نظر آتا ہے۔ آپ چاہیں تو اس صورت حال کی تعبیر یوں بھی کر سکتے ہیں کہ اگلے وقتوں کے لوگوں کو کچھ "مزعومہ یقینیات" کا سہارا حاصل تھا۔ کچھ فریب خوردگی اور خود فریبی کے حجاب تھے جن کے پیچھے وہ ناگوار حقایق کو چھپا سکتے تھے۔ پسند و ناپسند اور رد و قبول کے بندھے ٹکے ضابطے تھے جو قدم قدم پر ان کی رہنمائی کر سکتے تھے اور رضا مندی سے قبول کی ہوئی کچھ بندشیں تھیں جو بے راہ روی سے روک سکتی تھیں اور فکر و عمل میں ایک قسم کے توازن کی ضامن تھیں۔ موجودہ دور بے یقینی اور عدم استحکام کا دور ہے۔ یقینیات کے مضبوط حصار منہدم ہو رہے ہیں۔ پرانے عقاید کی بنیادیں تشکیک کی زد میں آچکی ہیں اور تخریب کا عمل اتنا تیز ہے کہ ابھی تک ذہن انسانی کو جدید افکار و اقدار کا کوئی ایسا نظام تعمیر کرنے کی مہلت نہیں مل سکی ہے جو اس خلا کو پُر کر سکے۔ شخصیت ساز سانچوں کی شکست و ریخت کی بدولت بکھری ہوئی پراگندہ شخصیت، مجروح اور شکست خوردہ انا کا آشوب، گرد و پیش سے بے گانگی، تنہائی اور گھٹن کا احساس، ناقابل فہم طاقتوں کے شکنجے میں بے بسی اور عدم تحفظ کا احساس، زندگی میں کسی نوع کی معنویت پانے سے مایوسی اور خلائے محض یا کھوکھلے پن کا یقین جو بظاہر عہد حاضر کے انسان کا مقدر بن چکا ہے۔ اسی پر عصری احساس کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ پھر جب یہ سوال اٹھتا ہے کہ ان منفی عناصر کے وسیلے سے کوئی فنی تخلیق ممکن بھی ہے یا نہیں؟ تو زبان پر بے ساختہ منفی جواب آتا ہے۔ لیکن یہاں پھر ایک سوال ہمارے سامنے آتا ہے۔ کیا یہ صورت حال ناگزیر اور ناقابل علاج ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ نئی نسل نے یہ حالت خود اپنے اوپر اس لئے طاری کر رکھی ہو کہ مغرب سے درآمد شدہ جدید ترین فیشن یہی ہے۔ آخر ہپی ازم، بے ہنگم لباس اور وضع قطع، منشیات کی لت، اور سماجی قوانین سے بغاوت کی طرح یہ ذہنی فیشن بھی اسی سر زمین کی دین ہے جس کی اندھا دھند تقلید ہم دو سو برس سے کرتے آئے ہیں۔ میں اس سوال کا جواب دینے کی

جسارت نہیں کروں گا لیکن اس کو پیش کر کے باشعور قارئین کے لئے ایک لمحۂ فکریہ فراہم کرنا چاہتا ہوں۔

جدید دور کے مطالبات کا وہ پہلو جس سے ہمارے ادب اور تنقید کو مسلسل سابقہ رہا ہے وہ ہے جس کو ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کہا جاتا ہے۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ ادب تصورات کی دنیا سے باہر آ کر حقایق کے ساتھ ایک معروضی اور سائنٹفک انداز کا رابطہ قایم کرے اور اپنی تخلیقات کو زندگی کے حقائق کا ترجمان بنا کے انسانیت کو درپیش مسائل کا حل پیش کرے۔ اس مطالبہ میں شدت اور صلابت اس وجہ سے پیدا ہوئی کہ گذشتہ چالیس پینتالیس برسوں میں ہمارے ادب میں ترقی پسندی محض ایک رجحان کی حیثیت سے نمودار نہیں ہوئی۔ بلکہ ایک منظم اور فعال تحریک بن کر معاصر ادب پر اثر انداز ہوئی ہے۔ اس تحریک کا ایک معین نظام فکر (Idealogy) اور عقیدہ تھا جس کے اظہار میں ایک مخصوص سیاسی مسلک سے وابستگی محض ایک زیریں لے (Undertone) کی حیثیت سے ظاہر نہیں ہوئی بلکہ تحریک کے منشور اور لائحۂ عمل کی تشکیل میں ایک کارفرما قوت بن کر ابھری۔ اگر ترقی پسندی کا دار و مدار صرف انسان دوستی، جذبۂ حریت یا سماجی ناانصافیوں کے خلاف احتجاج پر مانا جائے تو اس کا سلسلہ ۱۹۳۶ء میں اس تحریک کے باضابطہ آغاز سے وابستہ کرنے کی بجائے ماضی کے ادب کے بہت سے ایسے عناصر سے مل سکتا تھا جو اپنے عہد کے حالات کے حوالے سے ترقی پسندانہ قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ ۱۹۳۶ء سے پہلے کے ادب اور معاشرہ میں بھی ایسے رجحان موجود تھے۔ جبر و ظلم اور معاشی ناہمواری کے خلاف احتجاج، غیر ملکی تسلط سے آزادی کی تمنا، آزادی فکر و آزادی ضمیر کے دواعی اس تحریک کے زیر سایہ وجود میں نہیں آئے۔ ایسی آوازیں عرصہ سے گوش آشنا تھیں بلکہ اس نظر سے دیکھا جائے تو ترقی پسندی ایک رجحان یا انداز فکر و نظر بن کر سامنے آتی ہے

اور ہر زبان اور ہر دور کے ادب میں اس کے شواہد تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر اسی کو فکر و احساس کی ایک عمومی جہت (Orientation) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس میں اوہام کے مقابلے میں حقیقت بینی، شکست خوردگی یا گریز کے مقابلے میں جہد و عمل کی تحریک، قنوطیت کے مقابلے میں رجائیت، ماضی کی مرثیہ خوانی کی بجائے روشن مستقبل کی نوید اور انفعالیت (Passivity) کے منفی رجحان کے مقابلے میں مثبت تعمیری اقدار سے وابستگی نمایاں ہو۔

ہماری نئی ترقی پسند تحریک کا سلسلہ یورپ کے فاشزم دشمن ادیبوں کی اس تحریک سے ملتا ہے جو اس صدی کی چوتھی دہائی (۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۰ء) میں ہٹلر، مسولینی اور فرانکو کے عروج اور خصوصیت کے ساتھ اسپین کی خانہ جنگی میں "یمین و یسار" (Right and left) کی صف بندی کی بدولت پیدا ہوئی تھی۔ اس تحریک کی قلم سجاد ظہیر اور ان کے رفقاء نے ہندوستان میں لگائی اور ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس سے تحریک کا باضابطہ آغاز ہوا۔ ہندوستان کی مٹی اس کے لئے زرخیز ثابت ہوئی اور اس وقت کا سیاسی موسم بھی سازگار ثابت ہوا۔ تحریک بارور ہوئی اور نوجوان ادیب اور خصوصاً شعراء جو اس سے وابستہ ہو گئے تھے انھوں نے اس کو اس طرح پروان چڑھایا کہ بہت سے نشیب و فراز سے گذر کر بھی یہ تحریک زندہ رہی۔ اس تحریک کے نشو و نما کے دوران بہت سے آتار چڑھاؤ آئے۔ ابتدائی مراحل میں بہت سے ایسے عناصر بھی اس کے دامن میں جگہ پاتے گئے جن کو اس کے مقاصد سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ تحریک کے رہنماؤں نے ابتدا ہی سے اس کو فکری اور اعتقادی اعتبار سے مارکسی فلسفہ کے ساتھ وابستہ کر دیا تھا اور یہ وابستگی تحریک کے شامل ادیبوں کو بہت مہنگی پڑی۔ بہت سے نوجوان رومانی شعراء جو ابتدا ہی سے یا تو اپنے طبعی رجحان کے برعکس مارکسی نظریات کی تبلیغ و اشاعت کی خاطر اپنے شاعرانہ احساس کو ایک معین سانچے

میں ڈھالنے پر مجبور ہوئے اور راسخ الاعتقاد ترقی پسندی اور رومانیت کی عدم مطابقت کی بنا پر ایک کشمکش کا شکار ہو گئے۔ اس تحریک سے وابستہ اکثر شعرا کے یہاں اس اعتبار سے ایک دورخے پن (Ambivalence) کا احساس ہوتا ہے۔ کسی دوسرے سیاسی مسلک مثلاً جمہوریت، لبرل ازم، امن دوستی وغیرہ سے وابستگی ادب کی تخلیقی صلاحیت کے لئے اتنی جان لیوا ثابت نہیں ہوتی جتنی مارکسزم جیسے ہمہ گیر جابرانہ نظام فکر کی گرفت ہو سکتی ہے۔ جدلیاتی مادیت کے فلسفہ کو فکر و عمل کی بنیاد کے طور پر قبول کرنے کے مضرات بہت دور رس ثابت ہوئے اور جن شاعروں اور ادیبوں کا رومانی مزاج اس فلسفہ کو ہضم نہ کر سکا ان کے یہاں ترقی پسندی کا رجحان صرف ایک بے جہت بغاوت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ دوسری عالمی جنگ سے پہلے کے دور میں ہندوستان میں غیر ملکی سامراج کے مقابلے میں قوم پرستی کے جذبے پر مبنی سیاسی جدوجہد اور استحصالی قوتوں کے خلاف محنت کش عوام کی جدوجہد میں کوئی تضاد نہ تھا اور کافی عرصے سے یہ جنگیں ایک ہی محاذ پر جاری تھیں۔ ترقی پسند تحریک میں بھی یہ دونوں مقاصد ابتدا ہی سے نمایاں رہے اور پہلو بہ پہلو بروئے کار آتے رہے۔ وہ اندرونی اختلافات اور تضادات جو جنگ کے زمانے میں اور اس کے بعد رونما ہوئے۔ ترقی پسند تحریک کو اپنے ابتدائی دور میں ان سے براہ راست سابقہ نہیں پڑا۔ لیکن یہ صورت حال زیادہ عرصہ تک قایم نہ رہ سکی۔ بائیں بازو کی جانب جھکاؤ جو اس تحریک میں ابتدا ہی سے نمایاں تھا بتدریج اور زیادہ نمایاں ہوتا گیا۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ تھا کہ ایک ایسے عادلانہ معاشی نظام کی طلب جو سوشلزم کے معاشی اصولوں پر مبنی تھی۔ اب ایک منظم سیاسی جماعت کمیونسٹ پارٹی اور اس کی تصوراتی بنیاد اور طریق کار سے شدید وابستگی کی صورت اختیار کر گئی۔ اب ترقی پسندی کا تقاضا صرف اتنا نہ تھا کہ انسان دوستی کے جذبے سے متاثر ہو کر پس ماندہ طبقوں کے ساتھ ہمدردی کا اظہار کیا جائے بلکہ سائنٹفک

سوشلزم کی ترجمانی جدلیاتی مادیت کے تصورات کی ترویج واشاعت مارکسی فلسفے کے زیر اثر تاریخ کی مادی تعبیر (Materialistic Inter pretation of History) بھی ترقی پسندی کے بنیادی مقاصد میں شامل ہوگئی۔ دورانِ جنگ اور بعد جنگ کمیونسٹ تحریک اور اس کی پالیسی میں بھی بڑی دور رس تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ مارکسی (Marxist) اور لیننی (Leninist) "راسخ الاعتقادی" کی جگہ اسٹالن کے عہد کی ترمیم پسندی (Revisionism) نے لے لی۔ اور کومنٹرن (Comintern) اور اس کی جانشین کومن فارم (Cominform) نے اسٹالن کے روس کی وزارت خارجہ کے ایک ذیلی شعبہ کی حیثیت اختیار کر لی۔ اسی دور میں برصغیر کے مقامی حالات نے بھی نئی کروٹ لی۔ غیر ملکی سامراج کے خاتمہ کے ساتھ قومیت کے روایتی تصورات بھی شکست وریخت سے دوچار ہوئے اور آزادی کا سورج اپنے دامن میں بے شمار ہنگامے لئے دو آزاد خود مختار مملکتوں پر طلوع ہوا۔ ان ہنگامہ خیز تبدیلیوں کے دور میں ہمارے سکہ بند ترقی پسندوں کو اپنی "سمت قبلہ" درست رکھنے کے لئے جو قلابازیاں کھانا پڑیں ان کی داستان بڑی عبرت خیز ہے۔ لیکن اس کے دہرانے کا یہاں موقع نہیں۔ میرے نقطہ نظر سے زیادہ قابل توجہ ادب اس کے سماجی وظیفے اور جمالیاتی قدروں کے بارے میں وہ رویہ ہے جو اس تحریک کو ایک معین سیاسی نظریہ قبول کرنے کی بنا پر اختیار کرنا پڑا۔ مارکس کے فلسفہ کی رو سے انسانی زندگی کے تمام شعبے حتیٰ کہ مذہب اور اخلاق، رسم ورواج، کلچر اور آرٹ کلیتہً مادی اور معاشی عوامل کے تابع ہیں۔ اس فلسفہ کے نزدیک افادیت (فرد کی ذاتی تسکین اور معاشرہ کی اجتماعی بہبود) سے ماورا کسی جمالیاتی قدر کا کوئی حقیقی وجود نہیں۔ مارکس کی نظر میں "انسانی شعور انسان کے اپنے ماحول سے تعلق ہی کا نام ہے"۔ اور جس طرح انسان کے تمام اعمال ماحول سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی طرح اس کا وجدان روحانی تجربہ اور تصور اقدار بھی اسی مادی

Communist information لے - Communist International لے

ماحول کی پیداوار ہیں ۔ مارکسی فکر کے معذرت خواہ حامیوں (Appoligists) کی تمام تاویلات کے باوجود ہم یہ ماننے پر مجبور ہیں کہ اس نظام فکر میں جمالیاتی تجربہ کی مستقل بالذات حیثیت کا جسے جمالیاتی افکار میں ہمیشہ مرکزیت حاصل رہی ہے کوئی مقام نہیں ہے ۔ اسی لئے مارکسیت پر راسخ اعتقاد رکھنے والوں کا یہ اصرار کہ ادب اور صحافت یا فن اور پروپیگنڈہ میں بھی کوئی حدفاصل قایم کرنا ممکن نہیں اور اس نظام میں صرف اس ادب اور فن کو زندہ رہنے کا حق حاصل ہے جو اس کے تصورات ،افکار اور اجتماعی مقاصد کی تفسیر و تبلیغ کر سکے ۔ مارکسی منطق کی رو سے بالکل درست معلوم ہوتا ہے ۔ اب رہا یہ سوال کہ ایسے جابرانہ کلیت پسند نظام کے دروبست سے ادب کیا صورت اختیار کر سکتا ہے اور اس کے ارتقا کی جہت کیا ہوتی ہے تو اس کا جواب ہمیں ہندوستانی ترقی پسندوں کی تخلیقات اور تنقیدی تحریروں سے بھی مل جاتا ہے اور مزید شہادت درکار ہو تو روس، چین اور دوسرے کمیونسٹ ممالک میں ادب کی رفتار پر بھی نظر ڈالی جاسکتی ہے ۔

ترقی پسندی کے فکری مسلک اور طریق کار میں بھی کچھ تضاد کارفرما رہے ہیں۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ترقی پسندی کے دعویداروں نے اس کی تاویل اپنے مخصوص نقطہ نظر کے مطابق کی ہے ۔ تحریک کے ابتدائی دور میں بہت سے مختلف الخیال عناصر اس کے جھنڈے کے نیچے جمع ہو گئے تھے ۔ مثلاً منشی پریم چند جیسے احیائی اور اصلاحی نقطہ نظر رکھنے والے قدامت پرست اور جوش جیسے جاگیردارانہ اقدار کے علمبردار جن کا بغاوت کا جذبہ ایک انانیت پسند رومانی مزاج کے احتساب اور قید و بند کے خلاف شدید احتجاج کے سوا کچھ نہ تھا ۔ اولیں دور میں ترقی پسندوں کی صف میں شامل ہو گئے تھے ۔ شاید تحریک کے بانیوں نے ان بزرگوں کی شمولیت کو اس بنا پر

قدر کی نگاہ سے دیکھا کہ اس سے تحریک کی مقبولیت اور اثر میں اضافہ کی توقع کی جا سکتی تھی۔ لیکن اس کارواں میں بہت سے ایسے "ہم سفر" بھی شامل ہو گئے جن کی وجہ سے ادب کے عام قارئین کے ذہنوں میں تحریک کے مقاصد کے بارے میں بدگمانی کا پیدا ہونا ناگزیر تھا اور شاید اسی وجہ سے مستند ترقی پسندوں کو ایسے عناصر سے برأت کا بار بار اعلان کرنا پڑا۔ "ہمہ جہت آزادی" اور "بے لاگ حقیقت پسندی" کی دھن میں بہت سے ایسے لکھنے والے بھی اس تحریک سے وابستہ ہو گئے تھے جن کا مقصد اخلاقی اور معاشرتی قوانین کو توڑنے اور تہذیب و شائستگی کے مسلمہ معیاروں کی شکست و ریخت کے سوا کچھ نہ تھا۔ بے لاگ حقیقت نگاری یا عریانی کی قدر ان کے اور ترقی پسندوں کے درمیان واحد بنائے اشتراک تھی اور انھوں نے اپنے مقصد کے حصول کی دھن میں گفتنی اور ناگفتنی کے تمام امتیازات کو دریا برد کر دیا۔ اس زمرے میں ایسے لکھنے والے بھی شامل تھے جن کو نہ کارل مارکس (Carl Marx) کے نظام افکار سے کوئی لگاؤ تھا اور نہ فرائڈ (Freud) کی تحلیل نفسی کی سائنٹفک بنیادوں سے کوئی دلچسپی تھی لیکن روایتی اخلاق، سماجی روابط اور خصوصاً جنس سے متعلق بندشوں کے خلاف "جہاد" کرنے کے لئے انھیں ان دونوں کے افکار میں کچھ کارگر حربے دستیاب ہو گئے تھے۔

ترقی پسند تحریک کو بدیہی طور پر ادب کے مافیہ سے سروکار تھا اور اس کی توجہ ہر دور میں سماجی شعور، افکار و نظریات اور افکار و جماعت کے بنیادی رویوں پر مرکوز رہی ہے۔ ادب کے اس نظریہ کی رو سے ذرائع اظہار و ابلاغ اور ہیئت و اسلوب کو لازماً ثانوی حیثیت حاصل تھی۔ اصل مقصد ایک خاص طرز فکر و احساس کو ادب میں جگہ دینا تھا اور اس کے لئے ہر موزوں ذریعہ قابل قبول ہو سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندی کے دور میں ادب کی اکثر روایتی ہیئتیں جزوی رد و بدل کے

ساتھ قبول کر لی گئیں اور کام دیتی رہیں اور جس حد تک جزوی تبدیلی سے پرانی ہیئتوں کو نئے مقاصد کے ساتھ ہم آہنگ کرنا ممکن تھا اس سے بڑھ کر کوئی انقلابی تبدیلی پیدا کرنا ان مقاصد کے لئے ضروری بھی نہ تھا۔ انتہا یہ ہے کہ غزل جیسی روایتی صنف بھی متروک نہیں ہوئی۔ اس کی ہیئت، اسلوب اور مضامین میں بھی کوئی انقلابی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی۔ صرف اتنا ہوا کہ پرانے شیشوں میں نئی شراب بھی نظر آنے لگی اور کہیں کہیں جہاں اس صنف کو سلیقہ کے ساتھ برتا گیا۔ قدیم اسالیب اور نئے احساس کی آمیزش سے اس میں ایک نیا حسن بھی پیدا ہو گیا۔ لیکن جس دور میں یہ تحریک بروئے کار آئی وہ بڑی بنیادی، تیز رفتار اور دور رس تبدیلیوں کا دور تھا اور اس کے زیر اثر شعری ہیئتوں میں بھی ندرت اور تازگی کی تلاش مسلسل جاری رہی۔ طرز اظہار کے سانچوں کی تراش خراش اور فرسودہ ہیئتوں کی شکست و ریخت اور نئی ہیئتوں کے تجربے ارتقائے ادب کی ہر منزل پر ناگزیر ہوتے ہیں۔ اگر اس سلسلہ میں مذہبی اصطلاحوں کا استعمال روا رکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب میں ہر نیا رجحان ایک بدعت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ ذوقِ سلیم "بدعت سیّئہ" اور "بدعت حسنہ" میں امتیاز کرتا ہے۔ پھر ردّ و قبول کی منزل سے گذر کر ہر بدعت ایک روایت بن جاتی ہے اور جب یہ روایتیں جمود اور انحطاط کا شکار ہوتی ہیں تو ان کے خلاف پھر ایک ردِّ عمل پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اس جدلیاتی عمل کے تسلسل سے ارتقا کا عمل جاری رہتا ہے۔ ادب کی تاریخ کا ہر دور اس دعوے کی شہادتیں فراہم کرتا ہے لیکن ان پر غور کرنے سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تبدیلیاں جو ادب آگے بڑھانے میں موثر ہوتی ہیں عموماً کسی ضرورت کی پیداوار ہوتی ہیں۔ ناقابلِ توجیہ مستبدانہ تبدیلیاں خصوصاً اس صورت میں ان کو مقصود بالذات سمجھ لیا جائے کبھی ترقی میں معاون نہیں ہوتی ہیں۔ ہمارے ادب میں ماضی قریب میں بعض ایسے رجحانات بھی پیدا ہوئے جن کا تقاضا یہ تھا کہ ہر نئی تبدیلی کو ترقی پسندی کا

مترادف قرار دیا جائے اور غرابت انوکھے پن یا چونکا دینے کی صلاحیت کو ایک ترقی پسندانہ قدر مان لیا جائے۔ گذشتہ سطور میں جدیدیت کی اس تحریک کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے جس نے الفاظ و معانی کے جانے پہچانے رشتوں سے اغماض برت کر یا ان کو توڑ کر لامعنویت (Absurdism) کو اپنا شعار بنا لیا ہے یا ناقابل شناخت علامتوں کو ناقابل اظہار تجربات کے اظہار یا اخفا کا وسیلہ بنایا ہے اور لغت، محاورہ، قواعد زبان اور منطق نے تمام قوانین کو شاعری کی حدود سے خارج کر دیا ہے اور عام مسلمہ ہیئتوں کا انکار کر کے "بے ہیئتی" کو شاعری کی بنیاد بنا لیا ہے۔ وزن ہی نہیں شعری آہنگ کی نفی کر کے نظم و نثر اور کلام با معنی اور اصوات بے معنی کا فرق ہی مٹا دیا ہے۔ شعری تجربہ کا اظہار اس طرح تو نہیں ہوتا کہ لسانیات، معانی و بیان اور منطق کی روشنی میں اس کی مکمل تشریح کی جا سکے۔ شاعری میں معانی کی سطحیں بھی متعدد ہوتی ہیں اس لئے ان میں تھوڑا بہت ابہام بھی ناگزیر ہوتا ہے لیکن اس ابہام کی کچھ حدیں ہوتی ہیں جن سے تجاوز کر جائے تو ابہام اہمال بن جاتا ہے اور جدید تر شاعری میں اس کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔

اس ضمن میں یہ بات باعث حیرت ہے کہ ایسے شعر و ادب کے علمبردار بھی اپنے تجربات کے جواز میں ترقی پسندی ہی کا حوالہ دیتے ہیں اور ترقی پسندوں کے قول و عمل سے سند لاتے ہیں۔ بعض انتہا پسند ترقی پسند بھی غالباً اس بنا پر انھیں اپنے دامن میں پناہ دینے پر آمادہ ہو جاتے ہیں کہ بظاہر دونوں فریقوں کا ہدف ایک ہی ہوتا ہے یعنی ہر نوع کی قدامت پسندی اور روایات سے وابستگی۔ بحث کی خاطر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایسا ادب بھی جو معنوی قدروں سے عاری نظر آتا ہو بہر حال ایک ذہنی تجربہ ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ ایسا ہی ہو لیکن اس تجربہ کی جمالیاتی قدر کے بارے میں اس وقت تک کچھ کہنا یا محاکمہ کرنا ممکن نہیں ہوتا جب تک اسے بے ربط آوازوں یا الفاظ کے

مجموعوں یا عالم جذب اور حالت خواب کی گفتگو سے معنوی سطح پر ممیز نہ کر دیا جائے۔ میں نے جہاں اس جدید تر شاعری اور اس زمرے کے شعرا کے بارے میں سکوت اختیار کیا ہے اس میں اپنی اس معذوری کا اعتراف بھی مضمر ہے کہ میں ان میں کوئی ایسی معنویت تلاش نہیں کر سکا جو تعین قدر کے لئے کوئی بنیاد فراہم کر سکے۔

تنقید ادب اور جمالیاتی قدریں

ادب اور تنقید ادب کے بارے میں جو بحث گذشتہ صفحات میں پیش کی گئی، اس میں مرکز توجہ ادب کا وہ پہلو رہا ہے جس کو ایک منفرد تجربہ کی حیثیت سے دیکھ اور جانچا جاسکتا ہے۔ اور جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ یہ وجدانی یا تخیلی تجربہ ہی ادب کی بنیادی قدر ہے۔ یہ اس جمالیاتی احساس سے عبارت ہے جس کے اظہار کو ادب وظیفہ مانا گیا ہے۔ معین وسائل کے ذریعہ اس تجربہ کی توسیع یا ابلاغ جو قاری کے ذہن ہو اس تجربہ کی باز آفرینی کا باعث ہوتا ہے۔ وہ واحد وسیلہ ہے جس کی مدد سے ہم اس تخلیقی واردات کا سراغ لگا سکتے ہیں۔ باز آفرینی کے اس عمل میں وہ کیفیت انبساط بھی شامل ہے جو اس تجربہ کا لازمہ ہے۔ وہ بصیرت افروزی اور بصیرت اندوزی بھی شامل ہے جو عقلی ادراک سے ممیز ہے اور وہ جذباتی تحریک اور تطہیر بھی اس تجربہ کا جزو ہے جو ذاتی طور پر ملوث ہوئے بغیر، ہمیں جذباتی کیفیات میں تخیلی سطح پر شرکت سے حاصل ہوتی ہے۔ تخلیقی تجربہ میں بھرپور شرکت ایک ایسا نصب العین ہے جس کا حصول ممکن نہیں۔ لیکن عملی اعتبار سے اگر کوشش بامقصد اور مخلصانہ ہو اور ضروری علمی، فکری اور ذوقی وسائل میسر ہوں تو یہ باز آفرینی کا عمل کسی حد تک نتیجہ خیز ہو سکتا ہے۔ لیکن فن کار اور قاری

کے درمیان اور مختلف قارئین کے درمیان ذہنی ہم آہنگی کے مدارج مختلف ہوتے ہیں۔ ہم آہنگی کی راہ میں بے شمار رکاوٹیں حائل ہوتی ہیں اور مختلف ذہنوں کا ردعمل نفسیاتی، طبعی اور ماحول کے پیدا کردہ اثرات کے ماتحت بہت مختلف ہوتا ہے۔ انسانیت کی معلومہ تاریخ کے ہر دور میں ایسی کوششوں کا جاری رہنا اس بات کی شہادت دیتا ہے کہ عملی طور پر ہم ان کوششوں کی قابل اطمینان حد تک کامیابی سے کلیۃً کبھی مایوس نہیں ہوتے۔ اسی لئے ہم ادب کے وجدانی تجربہ کی دنیا کو ایک "سر بمہر نہاں خانۂ اسرار" نہیں مانتے۔ اور اس کے اندر جھانکنے کے لئے بے شمار روزن تلاش کرتے رہتے ہیں۔ اس جستجو کے نتیجہ میں جو بصیرت ہم کو حاصل ہوتی ہے اس کی قدر وقیمت کا ہمیں احساس رہتا ہے اور ادب پاروں کے متعلق گفتگو میں یہ احساس ہمارے پیش نظر رہتا ہے۔ لیکن گفتگو کے بعض مراحل میں یہ پیش پا افتادہ حقائق نظر سے اوجھل بھی ہو جاتے ہیں اس لئے ذہن میں ان نقوش کو بار بار اجاگر کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہی تنقید ادب کا اصل وظیفہ اور جواز ہے۔ اس سلسلہ میں جمالیاتی اقدار کا تذکرہ اس بنا پر ناگزیر ہوتا ہے کہ یہ وجدانی تجربہ جو شعر و ادب کے تخلیقی عمل کی بنیاد ہے نوعیت کے اعتبار سے خالصتاً جمالیاتی ہے۔ اگر یہ جمالیاتی قدر دوسری مسلمہ اقدار مثلاً صداقت بھلائی، افادہ وغیرہ کی نقیض نہیں ہے لیکن ان سے الگ ایک مستقل وجود رکھتی ہے جس کو تسلیم کئے بغیر ہمارا مطالعہ ادب آگے نہیں بڑھ سکتا۔

یہاں اس حقیقت کا اعادہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ادب کے بارے میں ہمارے ذہن کا جوابی عمل (Response) کبھی سادہ یا "یک سطحی" نہیں ہوتا۔ اس میں بہ یک وقت کئی عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ اس میں ایک انبساط اور انشراح کی کیفیت جس کو کبھی حظ، لطف یا آسودگی سے تعبیر کیا جاتا ہے ہمیشہ موجود رہتی ہے لیکن یہ اتنی لطیف، منزہ اور پہلودار ہوتی ہے کہ حسی تجربات سے حاصل ہونے والی عام لذتوں

ہے اس کا امتیاز صرف سطح کا فرق نہیں معلوم ہوتا بلکہ نوعیت کا فرق معلوم ہوتا ہے۔
جمالیات کے اکثر مکاتب فکر کے نزدیک اس لطف وانبساط کی اساس حسی تجربہ ہی ہوتا ہے جس کی مدد سے خارجی حقایق کے ساتھ ہمارا اولین رابطہ قایم ہوتا ہے لیکن اس حسی تجربہ کو جمالیاتی اظہار کی منزل تک پہنچنے کے لئے کن کن مراحل سے گذرنا پڑتا ہے اس کا مکمل جواب نہ فلسفی، ماہر جمالیات اور ماہر نفسیات دے سکتے ہیں نہ شعراء و ادبا۔ غالب جیسا فن کار بھی اس کے بارے میں اس سے زیادہ کچھ نہ کہہ سکا کہ ع

دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

ذہن شاعر کا تخلیقی عمل اس یقین کی شہادت دیتا ہے کہ حسی تجربہ کا یہ قطرہ اظہار کی منزل تک پہنچ کر گہر بنتا ضرور ہے اور باذوق قارئین اسی گوہر مقصود کی تلاش میں شاعر کے کلام کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

شعروادب کے بارے میں ہمارا اولین ردعمل اس ذوقی کیفیت کے بے ساختہ اظہار میں نمایاں ہوتا ہے جس کی سادہ ترین صورت مشاعرہ کی دادو تحسین میں نظر آتی ہے۔ لیکن یہ تحسین بامعنی اسی وقت ہوتی ہے جب اس کی بنا جمالی قدر کی شناخت پر ہو۔ ورنہ تحسین ناشناس سے قدر شعر کے مجروح ہونے کا احساس ہر شاعر کو ہوتا ہے[1] "سکوت سخن شناس" کو معیار ماننے میں تو شاید بعض لوگوں کو تامل ہو لیکن تحسین کے لئے حسن شناسی کی ضرورت عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے۔ اس سے آگے توجیہات کی منزل آتی ہے کہ یہ شعر یا ادب پارہ اگر مجھے اچھا معلوم ہوتا ہے تو کیوں؟ اور اس میں کوئی خوبی (جمالیاتی قدر) موجود ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ مرتبہ و منزلت کیا ہے؟ اور میرے تجربہ کے سیاق وسباق میں اس کی قدر وقیمت کیا ہے؟ یہی تعین قدر (Eva-luation) کا عمل ہے جس کے بغیر کوئی فیصلہ یا محاکمہ روا نہیں ہوتا۔

---

[1] صائب دو چیز می شکند قدر شعر را : تحسین ناشناس و سکوت سخن شناس

ممکن ہے اس مرحلہ پر کوئی شخص یہ اعتراض کرے کہ تنقیدی مطالعہ پر فیصلہ کی ذمہ داری عائد کرنا تو اس گذرے ہوئے دور کی بات معلوم ہوتی ہے۔ جب ناقد کرسی عدالت پر بیٹھ کر موجودہ قوانین (حسن وقبح یا صحت وسقم کے معیاروں) کی روشنی میں فیصلہ کرنے پر مامور ہوتا تھا اور شاعر یا ادیب کو یا تو مستوجب سزا قرار دیتا تھا یا سند برأت عطا کرتا تھا۔ اس کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ خاص حدود کے اندر بعض فیصلے اب بھی روا ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ کسی ادب پارے کے حسن کی شناخت یا پرکھ (تنقید کے حقیقی معنیٰ) بھی تو ایک نوع کا فیصلہ یا حکم (Judgement) ہی ہے۔ اس فیصلہ تک پہنچنے کے لئے بہت سے مراحل سے گذرنا پڑتا ہے اور بہت سی شہادتوں کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ جدید مغربی تنقید میں اور اس کے زیر اثر ہمارے یہاں بھی ان ضمنی مراحل پر بعض اوقات اتنی توجہ صرف کی گئی ہے کہ اصل منزل تک رسائی مشتبہ ہو جاتی ہے۔ آیئے ذرا ان مراحل پر بھی سرسری نظر ڈالتے چلیں۔

ظاہر ہے کہ ہر مطالعہ کے لئے سب سے پہلا مرحلہ افہام وتفہیم کا ہوتا ہے۔ ادب کے اساتذہ اور طلبہ کو سب سے پہلے اسی پر توجہ دینا پڑتی ہے اور اس سلسلہ میں سب سے پہلی بات جو ادب کے طالب علموں کو بتائی جاتی ہے (یا بتائی جانا چاہیئے) یہ ہے کہ ادب کی تفہیم نوعیت کے اعتبار سے ریاضی کے فارمولے، سائنس کے نظریے تاریخ کے حقائق یا کسی نوع کے علمی حقائق کی تفہیم سے بالکل الگ ہے۔ ادب میں الفاظ ذریعہ اظہار بنتے ہیں اس لئے سب سے پہلے الفاظ ہی کا مطالعہ ضروری ہوتا ہے اگرچہ ان کی معنوی جہتیں متعدد اور مختلف ہوتی ہیں۔ الفاظ کے لغوی مفہوم کی تحقیق، ان کی متنوع ہیئتوں اور اشتقاقات ان کی نحوی ترکیب کو ادب کے مدرسی مطالعہ میں پہلے قدم کی حیثیت حاصل ہے۔ پھر معنویات (Semanitics) کی روشنی میں الفاظ ومعنی کے رشتوں کا سراغ لگانا پڑتا ہے۔ الفاظ کی دلالتوں، ایمائی عمل اور مناسبات وتلازمات

کا جائزہ بھی ضروری ہوتا ہے اور ان کے صوتی اثرات اور تاثر انگیزی (Evocative Function) کو بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ مختصر یہ ہے کہ الفاظ اور لسانی ہیئتوں کی وساطت سے معنی تک پہنچنے کے ہر ممکن ذریعے کا سراغ لگانا پڑتا ہے۔ تمام معنی کا احاطہ کرنا تو بڑی بات ہے، اکثر ظاہر معنی کی تلاش بھی ہفت خواں سر کرنے سے کم ثابت نہیں ہوتی۔ اگر زیر مطالعہ شاعر غالب جیسا خلاق معنی ہو تو اس کے ہر لفظ کو "گنجینۂ معنی کا طلسم" سمجھ کر روایتی داستانوں کے کرداروں کی طرح طلسم کشائی کی مہم سر کرنا پڑتی ہے۔ اور اگر اس طرح کی کوششیں دوسروں نے بھی کی ہوں تو ان شارحین کی موشگافیوں سے آگاہی حاصل کرنا اور ان سے مناسب راہ نمائی حاصل کرنا تنقیدی مطالعہ کے لئے ضروری ہوتا ہے اور تمام دستیاب شہادتوں کی مدد سے معاصر اور متقدم ادبی ذخائر میں مشابہ اور مماثل لسانی تجربوں سے استشہاد بھی کرنا پڑتا ہے۔

یہ سوال پھر بھی لاینحل نظر آتا ہے کہ اس تمام کوہ کندن کے عمل کے بعد کسی تسلی بخش نتیجہ حاصل کرنے کی توقع کی جا سکتی ہے یا نہیں۔ کیا صرف زبان و بیان اور وسائل اظہار کا تجزیہ مضمر معنی تک رسائی میں معاون ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ہم کو اس سوال پر بھی غور کرنا پڑتا ہے کہ کیا ہیئت کے ظاہری لوازم کی وساطت سے ہم کسی فن پارے کی اصل ہیئت سے آگاہی حاصل کر سکتے ہیں۔ اس مرحلہ پر ہیئت و مافیہ کی ثنویت کا مسئلہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ تخلیقی تجربہ میں قدر معنوی جس میں ہیئت کا حقیقی تصور عضویاتی (Organic) بھی مضمر ہوتا ہے اور اظہار کے خارجی وسائل اس طرح باہم مربوط ہوتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ اکثر ادیبوں اور شاعروں نے اپنے تجربہ کی بنا پر یہ شہادت دی ہے کہ ہیئت اور مافیہ کا تعلق میکانکی نوعیت کا نہیں ہوتا بلکہ ایک طرح کا عضویاتی (Organic) ربط ہوتا ہے۔ نہ ہیئت کو ایسا ظرف سمجھا جا سکتا ہے جس میں سیال معنی انڈیل دیئے گئے ہوں اور نہ معنی کو ایسا

جسم فرض کیا جاسکتا ہے جس کو الفاظ کا جامہ پہنا دیا جائے ۔ ان کا تعلق روح و جسم کا سا ہوتا ہے ۔ اسی لئے الفاظ اور ظاہری ہیئت سے ادب کی حقیقت تک پہنچنے کی کوشش ایسی ہی بے نتیجہ ہوتی ہے جیسے کوئی مردہ جسم کی چیر پھاڑ سے نفس انسانی کی حقیقت تک پہنچنے کی امید رکھے ۔ ادب میں ہیئت کا مطالعہ صرف الفاظ اور ان کی ترکیبی ہیئتوں تک محدود نہیں رہتا اس کے علاوہ ہیئت کے دوسرے لوازم پر بھی غور کرنا پڑتا ہے ۔ مثال کے طور پر شاعری میں عروضی پیمانے صوتی آہنگ ۔ ایقاعات (Cadences) قوافی کی ترتیب مصرعوں، بیتوں اور بندوں کی ساخت، پھر پوری نظم کی تعمیری ہیئت (Structure) اور مجموعی تاثر کی تشکیل میں اجزا کا عمل یہ سب عناصر توجہ کے طالب ہیں ۔ اسی طرح دوسری اصناف ادب میں ہیئت کے میکانکی پہلو کے ساتھ عضویاتی ہیئت اور اس کے اجزا پر محاکمہ ضروری ہوتا ہے مثلاً افسانوی ادب میں مرکزی خیال (Theme) پلاٹ (Plot) زمانی و مکانی ماحول (Setting) رفتار (Tempo) اور ایسے دوسرے لوازم کا مطالعہ بھی ناگزیر ہوتا ہے اگرچہ ان اجزا کے ربط سے جو مجموعی فنی ہیئت وجود میں آتی ہے وہی حقیقتاً مرکز توجہ رہتی ہے اور ہونا بھی چاہیئے ورنہ ایسی صورت بھی پیش آسکتی ہے کہ عمارت کے نقش و نگار میں الجھ کر نظر اس کی اصلی ہیئت تک نہ پہنچ سکے ۔

ادب کے مطالعہ میں جن معاون پہلوؤں کی جانب سطور بالا میں اشارہ کیا گیا ہے ان کی حیثیت ابتدائی اقدامات کی سی ہے ۔ یہ مطالعہ ایسا ہی جیسے کان کنی کی غرض سے کسی علاقہ کی ارضیاتی سروے کا اہتمام کیا جائے ۔ اب مطالعہ اس منزل سے آگے بڑھتا ہے تو اس میں گہرائی پیدا ہونا ناگزیر ہوتا ہے ۔ یہ مطالعہ کا وہ پہلو ہے جو فن کار کی شخصیت اور اس کے انفرادی تجربہ سے متعلق ہے ۔ یہاں نفسیاتی تحلیل اور تجزیہ سے مدد لینا ناگزیر ہوتا ہے ۔ اس روحانی تجربے میں جو شخصیت کارفرما ہوتی ہے

وہ عموماً غیر معمولی استعداد کی حامل ہوتی ہے اور اس کو سمجھنے اور پہچاننے کے لئے وہ طریق مطالعہ کار آمد نہیں ہوتا جو عام انسانوں کے مطالعہ میں کام آسکتا ہے۔ فن کار کی عبقریت (Genius) اس کے اور عام انسانوں کے درمیان حجاب بن کر حائل ہو جاتی ہے اور اس پردے کے پیچھے جھانکنے کے لئے اس کی زندگی، سیرت اور شخصیت کا گہرا مطالعہ ضروری ہوتا ہے اور اس کی خاطر ہم ادیب کے گھر تک ہی نہیں پہنچتے بلکہ کبھی کبھی اس کی خواب گاہ میں جھانکنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اس کے ذہنی نشو و نما میں کار فرما عوامل، اس کے عادات و اطوار، ذہنی ساخت غرض اس کی باطنی زندگی کے تمام ساز و برگ کا خردبینی مطالعہ کرنا پڑتا ہے اور کبھی تو اس تحلیل و تجزیہ میں معالجاتی (chemical) انداز پیدا ہو جاتا ہے خصوصاً جب موضوع کی جنسی زندگی سے بحث ہو۔ شخصیت کا یہ مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہوتا جب تک اس کے گرد و پیش کے حالات، اس کی زندگی کا پس منظر، خاندان، طبقے یا جماعت کے ساتھ اس کے روابط موروثی خصائص، تعلیم و تربیت کے اثرات: ظاہری و باطنی عوامل، غرض موضوع مطالعہ کے بارے میں ہر ممکن الحصول شہادت کی تلاش نہ کی جائے اور شخصیت کا ایک مکمل تناظر میں مطالعہ یہ جاننے کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ اس کے تخلیقی تجربے کے محرکات کیا تھے اور اس کی زندگی میں اس کا مقام کیا تھا۔ جدید تنقید کا نفسیاتی اور تحلیلی رجحان اسی ضرورت کے احساس پر مبنی ہے۔

لیکن بات یہاں تک پہنچ کر بھی ختم نہیں ہوتی۔ بالفرض "عالم اصغر" (ایک منفرد شخصیت) کا تفصیلی مطالعہ تسلی بخش حد تک ممکن بھی ہو تو دیانت دار ناقد کو اپنی ذمہ داری کا احساس اس کو "عالم اکبر" (گرد و پیش کی دنیا) پر نظر ڈالنے پر مجبور کرے گا۔ اب شخصیت کو مکمل تناظر میں دیکھنے کے لئے اس کے ماضی و حال کے روابط پر نظر ڈالنا ضروری ہو گا۔ اس کا عہد اور اس کے تاریخی عوامل اس کے سماجی تعلقات اور میلانات،

اس کا مادی اور قدرتی ماحول، گردوپیش کے معاشرتی، سیاسی اور معاشی حالات، مذہبی اثرات، اس کے عہد کے اخلاق وآداب، رائج الوقت عقائد اور اوہام، فکری رویے اور تصورات کا مستند شہادتوں کی روشنی میں جائزہ لینا ہوگا۔ پھر اس صنف ادب کی تاریخ جس سے موضوع مطالعہ کا تعلق ہے اس عہد کے فکروفن میں غالب اثرات اس کے پیش روؤں اور معاصروں پر تبصرہ بھی اس مطالعہ کا لازمی جزو ہوگا۔ یہاں یہ یاددہانی بھی بے محل نہ ہوگی کہ سماجی پس منظر کے مطالعہ کے رجحان کو ترقی پسند تحریک نے بہت زیادہ تقویت پہنچائی۔ اس تمام تفصیل کا ماحصل یہ ہے کہ اب مطالعہ ادب اور تنقید کا دامن اتنا وسیع ہوگیا ہے کہ انسانی علوم وافکار کا شاید ہی کوئی گوشہ ایسا باقی رہا ہو جس کو اس مطالعہ کے لئے غیر متعلق قرار دیا جاسکے۔

میں نے یہاں ذرا تفصیل کے ساتھ ادبی مطالعے کے جن شعبوں کا ذکر کیا ہے ان پر شاید کسی قاری کو لزوم مالایلزم کا شک گذرے اور اسے تفصیل میں طنز یا تضحیک کا شائبہ نظر آئے۔ میرا مقصد اس بیان سے صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ مطالعہ ادب کی حدود کو کتنا ہی پھیلا دیا جائے اور ان ضمنی مطالعوں سے ہمارے علم وآگہی میں کتنی ہی نئی جہتیں پیدا ہوسکتی ہوں۔ اس تلاش وتحقیق کا آخری مرحلہ وہی ہوگا جہاں سے ہمارے ذہنی سفر کا آغاز ہوا تھا۔ یعنی اس سوال کا جواب تلاش کرنا کہ زیر نظر ادب پارہ کیا چیز ہے؟ ہمیں کیسا معلوم ہوتا ہے؟ اور ایسا کیوں ہے؟ اگر مرحلہ بالا تنقیدی وتحقیقی جستجو ہمیں ان سوالوں کا جواب دے سکے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب قرار دی جائے گی۔ اور آخر میں شاید یہ بتانے کی ضرورت نہ ہو کہ یہ تینوں سوال ادبی تجربے کی جمالیاتی نوعیت اور قدر ہی سے متعلق ہیں۔

تنقید ادب کا مرکزی نکتہ یعنی ادب میں جمالیاتی پہلو کی نشاندہی اور اس کی جمالیاتی قدر کا تعین اگر نظروں سے اوجھل نہ ہو تو تنقید کے عمل میں معاون عناصر

کی یہ فراوانی جن کا حوالہ سطور بالا میں دیا گیا ہے۔ تنقید کے نقطہ نظر میں عدم توازن کا باعث نہیں بنتی۔ اس لئے کہ ان عناصر کا اصل وظیفہ یہی ہے کہ اس مرکزی نقطہ تک پہنچنے میں قاری کے ذہن کو مدد دیں۔ تنقیدی نقد کے انداز یا (Approach) میں بے ربطی اور عدم توازن کا سبب یہ ہوتا ہے کہ کبھی کبھی ناقد کے ذاتی میلانات، معتقدات، کسی مسلک فکر سے شدید وابستگی یا کسی مخصوص شعبہ علم سے غیر معمولی دلچسپی اس کے نقطہ نظر میں ایک واضح جھکاؤ پیدا کر لیتے ہیں یا کسی ایک نقطہ نظر کو دوسروں پر ترجیح دینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ اس جھکاؤ کی بنا پر تنقید کے مختلف دبستانوں کو ایک دوسرے سے ممیز کیا جاتا ہے اور مختلف ادوار اور مختلف مکاتب فکر کی نمایندہ تنقید کے انداز تقدیم میں نمایاں اختلافات پیدا ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر جن ادوار میں اولین توجہ کا مستحق زبان و بیان کے بندھے ٹکے ضابطوں اور روا اور ناروا، درست و نادرست کے معیاروں کو مانا گیا ہے اور لسانی تعبیر و تاویل اور ایضاح معنی کو اولیت دی گئی ہے۔ ان کی تنقید میں تحکم اور فیصلہ صادر کرنے کا رجحان زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ مشرقی تنقید خصوصاً فارسی تنقید میں یہی رجحان غالب رہا ہے اور انیسویں صدی تک اردو تنقید بھی اسی راہ پر چلتی رہی ہے۔ اسی طرح بعض ادوار میں مذہبی، اخلاقی یا فلسفیانہ رجحانات کے تسلط کی بدولت ادب کے بارے میں فیصلے بھی انھیں معیاروں کے تابع رہے ہیں۔ ماضی قریب میں اسلوب کے مطالعہ کو اہمیت دی گئی اور اس مطالعہ میں نفسیات کے زیر اثر یہ رجحان نمایاں ہوا کہ اسلوب کا تعلق انداز بیان کے ظاہری پہلوؤں سے نہیں بلکہ فن کار کی شخصیت سے ہے۔ اسی بنا پر یہ اصول تسلیم کیا گیا کہ اسلوب ہی انسان کی شخصیت کا آئینہ دار (Style is the man) ہے۔ اور ادب کے تعبیرات کی بنیاد اسی تصور پر رکھی گئی۔ کبھی اسلوب کے مطالعہ نے تکنیکی عناصر کے سائنسی تجزیے کا انداز اختیار کیا اور اس تجزیہ کی خاطر مختلف فنون کی تکنیک کا تقابلی مطالعہ ضروری سمجھا گیا۔

ترقی پسند تحریک کے وجود کے ساتھ تاریخی، سیاسی اور معاشی تصورات تنقید ادب میں مرکزی اہمیت حاصل کر گئے اور ادب کے لئے اس کے سماجی پس منظر کا مطالعہ ضروری سمجھا گیا۔ یہ رجحانات کسی ترتیب یا تسلسل کے ساتھ رونما نہیں ہوئے۔ مغربی تنقید میں ان کے ظہور کا زمانہ متعین کرنا مشکل ہے کیوں کہ وہاں کبھی ایسا بھی ہوا کہ ایک ہی دور کے مختلف ناقدوں کے مختلف نقطہ ہائے نظر متفرق طور پر پیش کئے اور تقدیم و تاخیر زمانی سے قطع نظر ان کے اثرات مجموعی طور پر اس عہد کے تنقیدی افکار پر مرتب ہوئے۔ مغرب کے زیر اثر ہمارے یہاں جو تنقیدی ادب پیدا ہوا اس میں تنقیدی افکار کے دھارے کا کوئی واضح رخ متعین نہیں ہوا اور چوں کہ مغرب کے اثرات جزوی اور متفرق طور پر ہماری تنقید میں ظاہر ہوئے اس لئے تعین زمانہ کے بغیر یہ دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ ان اثرات سے ہماری تنقید میں نئی جہتیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ تنقید کے رجحانات سے ہمیں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کے بارے میں ہمارے افکار میں بھی معاشرتی ماحول کی تبدیلیوں، تاریخی اور تہذیبی عوامل اور جدید علوم و افکار کے دھاروں سے ایک غیر معین تعلق کا پتہ چلتا ہے۔ یہ مذکورہ بالا عناصر جو ہماری ادبی تنقید میں بالاقساط رونما ہوئے ان سے ہمارے فکر و احساس کے مختلف گوشے مختلف عنوان سے متاثر ہوتے رہے ہیں۔ لیکن ان کی قدر و قیمت کا اعتراف کرنے کے باوجود یہ تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں کہ ان میں سے کوئی عنصر ادبی تنقید کے اس عمل کا بدل نہیں بن سکا جو ذوق، وجدان اور بصیرت کی روشنی میں تخلیقی عمل کی باز آفرینی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔

تخلیقی تجربے یا واردات کی نوعیت اور اس کی اصل کے بارے میں بحث و تمحیص کو اکثر تنقیدی مطالعوں میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ جدید علم النفس کے ارتقا سے پہلے کے ادوار میں تخلیقی عمل کو کسی پراسرار غیبی طاقت کی تحریک کا نتیجہ مان لیا جاتا تھا لیکن اس کے بارے میں کسی قابل استناد شہادت کا حصول ممکن نہ تھا۔

اس یقین کے لئے اگر کوئی بنیاد میسر تھی تو وہ یا تو شعرا کے اس قسم کے دعوے تھے ع

غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے (غالب)

یا

ایں مپندار کہ ایں قصہ خودی گویم
گوش نزدیک لبم ار کہ آوازے ہست (حافظ)

یا صاحب ذوق قاری کا اپنا وجدانی تجربہ اسے یہ تسلیم کرنے پر مجبور کر دیتا تھا کہ ؎

مشو منکر کہ درا اشعار ایں قوم
ورائے شاعری چیزے دگر ہست (غالب)

الہام شعری کا تصور کسی نہ کسی صورت میں ہر دور اور ہر قوم میں موجود رہا ہے۔ قدیم یونان کا اساطیری تخیل شاعر کی از خود رفتگی کی اس حالت کو جب بظاہر فکر و ارادہ کے بغیر اس کی زبان سے شاعرانہ کلام سرزد ہوتا تھا کسی روح یا دیوتا کے غلبے (Demo-nic possessions) سے تعبیر کرتا تھا۔ عرب جاہلیت میں بھی شاعرانہ القا یا الہام کو کسی پر اسرار غیر مرئی وجود (جن یا شیطان) سے منسوب کیا جاتا تھا۔ اسی نوع کے تخیلات بہت سی دوسری قوموں میں بھی رائج تھے اور قریب تر ادوار میں بھی شاعری یا شاعرانہ تنقید میں یہ تصور اکثر بڑے دلکش اور موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے متصوفانہ شاعری میں تو اس تصور کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے۔ لیکن تصوف کی روحانی واردات کی طرح یہ تجربہ بھی تحلیل و تجزیہ کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لئے اس کے اظہار میں بھی رمز و ایما کے وہی حجابات حائل رہے جو دوسری ذوقی و وجدانی واردات کو "نامحرموں" کی نظر سے پوشیدہ رکھنے میں کام آتے رہتے ہیں۔

تخلیق کے سرچشموں کا سراغ لگانے میں سائنسی تحقیقات و تعیش کے طریقوں کو بروئے کار لانے کا سہرا جدید علم النفس کے سر ہے جسے ابھی تک اصل حقیقت کی

نقاب کشائی میں کامیابی تو حاصل نہیں ہو سکی لیکن اس نے تلاش و جستجو کی ایک نئی راہ کی نشان دہی ضرور کر دی ہے جو شاید کبھی منزل تک پہنچا دے۔ یہ تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کی راہ ہے جس میں پیش روی کا شرف فرائڈ (Freud) کو حاصل ہوا۔ فرائڈ نے تحلیل نفسی کے عمل کے لئے جو نظریاتی بنیاد فراہم کی اس میں (اختلاف آرا کی گنجائشوں کے باوجود) اس بارے میں واضح اشارات ملتے ہیں کہ کہ تخلیق کا بنیادی عمل شعوری سطح پر تشکیل پذیر نہیں ہوتا لیکن وہ "دوسری آواز" جو شاعر کے لبوں تک آ کر "ندائے غیب" یا "نوائے سروش" بن جاتی ہے کہیں باہر سے نہیں آتی بلکہ نفس انسانی کی ان گہرائیوں سے ابھرتی ہے جن تک خود شاعر کے علم و ادراک کی رسائی نہیں۔ فرائڈ کا لاشعور (Unconscious) اور قبل شعور (Preconscious) نفسی عوامل کا تصور صرف نفسی اور اعصابی اختلال کے معالجے ہی میں رہنمائی نہیں کرتا بلکہ اس کی مدد سے اس شاعرانہ واردات کا سراغ بھی ڈھونڈھا جا سکتا ہے جسے شیکسپیئر جیسے شاعر نے ایک "لطیف جنون" (Fine Frenzy) سے موسوم کیا ہے[۱] اور قوت متخیلہ کو شاعر، دیوانہ اور عاشق کے درمیان ایک قدر مشترک بتایا ہے۔ فرائڈ نے خوابوں کی تعبیر کے ضمن میں شعور کی سطح سے نیچے دبے تاثرات اور یادوں کے نقوش کی علامتی تشکیل کے بارے میں جو تشریحات پیش کی ہیں وہ شاید دلدادگان ادب کے لئے کلیتہً قابل قبول نہ ہوں لیکن خواب میں علامات و تماثیل (Symbols and Images) کی تشکیل کے بارے میں اس کی توضیحات کے مطالعے سے ذہن شاعر کی صورت گر (Esemplastic) اور اساطیر ساز (Mythmaking) قوت کے بارے میں بھی بہت سے خیال انگیز اشارے مل جاتے ہیں۔ اگرچہ یہ سوال پھر بھی حل طلب رہتا ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جو لاشعور یا تحت الشعور کے اس خام اور ہیئت سے محروم (Amorphous) مواد کو ایک حسین اور دل آویز شاعرانہ یا فنی ہیئت دے

[۱] Mid Summer night's dream

دیتی ہے۔

فرائڈ نے تحلیل نفسی کے سلسلہ میں اڈ (Id) میں کارفرما جبلی عناصر (خصوصاً جنسی جبلت) کو جس شد و مد کے ساتھ پیش کیا ہے اس کے موافق یا مخالف دلائل سے قطع نظر تنقید ادب میں اس کے نظریات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ ان مراحل کا سراغ لگانا جن سے گذر کر لاشعور میں مدفون اثرات فنی اظہار کی منزل تک پہنچنے میں شاید ابھی تک ذہن انسانی کی رسائی سے باہر ہے اور یہ کبھی نہیں کہا جاسکتا کہ کبھی ان پر اسرار مراحل کی مکمل نقاب کشائی ممکن ہو بھی سکے گی یا نہیں۔ لیکن جستجو کی اس راہ سے جو فرائڈ نے خود بعض ادب پاروں کی تعبیر میں اختیار کی ہے ادب کی تعبیری تنقید (Interpretative Criticism) بہت سے نئے اور چونکا دینے والے امکانات سے آشنا ہوئی ہے۔ فرائڈ کے بعد آنے والے بہت سے ماہرین نفسیات نے بھی (جن میں یونگ (Jung) اور ایڈلر (Adler) کے نام بہت نمایاں ہیں) تحلیلی نفسیات کے مطالعے اور اس کو آگے بڑھانے کے ساتھ ادب اور فن کی تخلیقی واردات سے متعلق تفتیش و تحقیق کے کام کو بھی آگے بڑھایا ہے۔ اس ضمن میں یونگ کے نظریے لاشعور اجتماعی (Collective Unconscious) اور بنیادی مثالی نمونوں (Archetypes) کی تشکیل میں موارث نسلی یادوں (Race memories) کے حصے کا گذشتہ صفحات میں حوالہ دیا جاچکا ہے۔

خلاصۂ نتائج

جمالیاتی احساس اور ادب کی معنویت

جمالیات کو ایک مستقل شعبہ علم کی حیثیت سے روشناس ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گذرا۔ اور لفظ Aesthetics بطور اصطلاح رائج ہوئے بھی صرف ڈھائی سو سال کا عرصہ گذرا ہے۔ اتنے مختصر عرصہ میں اس کے نظریات اور تصورات کو وہ تقدس اور احترام حاصل نہیں ہو سکا جو قدامت کے ساتھ مخصوص ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کے بنیادی مسائل و مباحث میں اکثر ایسا الجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے کہ یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ اس کو فلسفہ جمال مانا جائے یا فنون لطیفہ کی سائنس قرار دیا جائے اس کا رشتہ مابعد الطبیعیات اور علمیات (Epistemology) سے بھی خیال کیا جا سکتا ہے اور فنون، سائنس کے مطالعہ یا نفسیات سے بھی استوار ہوتا ہے۔ پھر اس کے موضوع حسن اور احساس حسن کی تعریفات میں اس کے ماہرین نے جو موشگافیاں کی ہیں ان کو دیکھ کر یہی کہنا پڑتا ہے کہ "شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیرہا"۔ اور ان الجھنوں سے نجات کی راہ یہی نظر آتی ہے کہ ان مسائل کے بارے میں وہ رویہ اختیار کیا جائے جو سینٹ آگسٹائن (St. Augustine) نے "زمانہ" کی بحث میں اختیار کیا تھا۔[1]

---

[1] آگسٹائن سے یہ قول منسوب ہے کہ اگر مجھ سے سوال نہ کیا جائے کہ زمانہ کیا ہے تو (بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۱۲ پر)

اس طرح اپنے تجربے اور احساس کی حد تک ہم جانتے ہیں کہ "حسن کیا ہے"؛ لیکن اس کی منطقی تعریف ممکن نہیں ہے۔ آئیے ذرا یہ طریقہ آزما کر دیکھیں اور اس طرح اندازہ کریں کہ اس راہ سے ہم کہاں تک پہنچ سکتے ہیں۔

سہولت کی خاطر یہ فرض کر لیجئے کہ ہم (ادب کے طالب علم) تخلیقی ادب اور شاعری کو اس حد تک پہچانتے ہیں کہ ادب اور غیر ادب کے درمیان مناسب طور پر امتیاز کر سکیں۔ ظاہر ہے کہ یہ امتیاز صرف اس ذہنی تجربے یا تاثر کی بنا پر ہوگا جو صرف ادب سے ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اس منفرد تجربے کو ہم نے ماہرین جمالیات کی تصریحات کے مطابق جمالیاتی تجربہ مان لیا ہے اور اس کی چند خصوصیات کو تسلیم کر لیا ہے۔ مثلاً یہ اعتراف کہ یہ تجربہ بنیادی طور پر عقلی اور علمی ادراک، ارادی، عملی، اخلاقی یا افادی تجربات سے ممیز ہے۔ اس کی بنیاد حسی تجربہ ہے لیکن اس سے جو انبساط، مسرت یا روحانی آسودگی حاصل ہوتی ہے وہ اس حظ ولذت سے مختلف اور بلند تر ہے جو ہمیں حواس خمسہ سے براہ راست حاصل ہوتی ہے۔ عملاً ہم ان حواس میں کبھی سطح اور مدارج کے اعتبار سے بھی امتیاز کرتے ہیں۔ اس کی بنیاد غالباً یہ ہے کہ وہ تجربات جو جسمانی یا حیوانی سطح سے نزدیک تر ہیں مثلاً ذائقہ، شامہ، لمس وہ ہماری نظر میں پست تر ہیں۔ اور جو تجربات ہماری انسانیت یا ہمارے ذہنی اعمال سے زیادہ قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً سامعہ اور باصرہ ایک بلند تر درجہ رکھتے ہیں اور ہمارا تجربہ بھی یہ شہادت دیتا ہے کہ اول الذکر تجربات کا فنی اظہار یا فنی ذرائع سے ابلاغ ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن موخر الذکر (سمعی اور بصری تاثرات) کا لطیف تر اور بدرجہا زیادہ موثر اظہار فنی طور پر ممکن ہے۔ مثلاً مصوری، موسیقی اور شاعری میں۔

(صفحہ ۱۱۱ کا بقیہ حاشیہ) میں کہہ سکتا ہوں کہ میں جانتا ہوں لیکن اگر یہ سوال کیا جائے کہ زمانہ کیا ہے تو میں کہوں گا کہ "میں نہیں جانتا"۔

اس انبساط کی منفرد نوعیت اور امتیازی پہلو کے بارے میں مفکرین نے مختلف رائیں ظاہر کی ہیں۔ یونانی فلاسفہ کے نزدیک اس انبساط و مسرت کی بنیاد اس بلا واسطہ انکشاف حقیقت پر مانی گئی ہے جو اس تجربہ کی بدولت انسان کو حاصل ہوتا ہے۔ بعد کے بعض مفکرین مثلاً طامس اکویناس (Thomas Aquinas) نے حسن کو زندگی کا مظہر مانا ہے جس کا مشاہدہ اس لئے باعث انبساط ہے کہ یہ ہمارے شعور ہستی کو بیدار کرتا ہے۔ بعد کے ادوار میں بھی اس تجربے کی مختلف تعبیریں ملتی ہیں۔ اٹھارہویں صدی کے بعض مفکرین جن میں بام گارٹن، کانٹ اور شلر بھی شامل ہیں، اسے اس ہم آہنگی کے احساس کا نتیجہ قرار دیتے ہیں جو تخیل کے واسطے سے موضوعی تجربے اور معروضی حقیقت کے درمیان پیدا ہوتی ہے۔ بعض مفکروں نے احساس جمال سے پیدا ہونے والی مسرت کو حسی تجربے اور ادراک عقلی کی مطابقت کا نتیجہ قرار دیا ہے اور بعض نے جذباتی تحریک اور اظہار کے عمل سے اس کے نکاس کو اس کا ماخذ مانا ہے۔ یہ سب تعریفات اور توجیہیں فکری سطح پر ایک ایسے بنیادی انسانی تجربے کی توجیہہ کی کوششیں ہیں جس کی حقیقت سب کے نزدیک مسلّم ہے لیکن اس کی نوعیت کے تعین کے بارے میں اختلافات ہیں اور ان نظریاتی اختلافات کے باوجود ایک مشترک پہلو یہ ہے کہ سب کے نزدیک یہ تجربہ اولین سطح پر حسی ہوتا ہے لیکن درجہ بدرجہ منزہ اور مرتفع ہو کر ایک ایسی بصیرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جو عقلی اور علمی ادراک سے بالاتر ہے۔

ابتدائی مباحث میں ہم یہ واضح کر چکے ہیں کہ جن اشیا سے ہمیں جمالیاتی تسکین حاصل ہوتی ہے ان میں فی نفسہٖ قدرِ حسن کے موجود ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں ہم تجربے کی بنیاد پر کوئی فیصلہ صادر نہیں کر سکتے۔ اور اگر اس کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنے کی ضرورت درپیش ہو تو تعلقات اور تصورات کی مدد کے بغیر

ہم ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتے۔ اس کے برعکس معروضات سے براہ راست ذہنی رابطہ قائم کرنے میں ہمیں ایک "پر اسرار" صلاحیت کے معاون ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ جو حسی تجربے کے اولیں نقوش و ارتسامات کو ایک نئی شکل دیتی ہے اور ہمارا احساس حسن اسی بدلی ہوئی شکل یا ہیئت سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس صورت گر قوت کو سہولت کی خاطر تخیلی وجدان (Imaginative Intuition) کا نام دے دیجئے۔ ماہرین جمالیات اور ماہرین نفسیات نے اس کے عمل کی وضاحت کے لئے اکثر بڑی مرعوب کن اصطلاحوں اور پیچیدہ تشریحات کا سہارا لیا ہے۔ ان بحثوں میں الجھے بغیر ہم ان کی توجیہات کے نتائج قبول کر سکتے ہیں اور اس عمل کی پیداوار اس ذہنی نقش یا تصویر یا ہیئت کو مان لیتے ہیں جس کو تمثال (Image) کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی تمثال یا تماثیل کے مجموعوں کے ذریعہ ہماری اس باطنی واردات کا اظہار ہوتا ہے جس کا سطور بالا میں وجدانی تجربے یا جمالیاتی احساس کے نام سے ذکر گذرا ہے۔ اس کی بدولت لمحاتی تجربے کا گریز پا عکس ایک پایدار صورت اختیار کر لیتا ہے اور وسیع تر تخیلی وجدانی اور جذباتی تجربات سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے اور اس طرح ایک ایسی معنویت حاصل کر لیتا ہے جو پہلے اس میں موجود نہ تھی۔ ادب میں یہ تمثال یا امیج اظہار کے عمل کی بدولت اس تجربے کے ابلاغ کا ذریعہ بنتے ہیں جو ادیب اور اس کے قاری کے درمیان ذہنی اشتراک کی بنیاد ہوتا ہے۔ یہی اظہار و ابلاغ وہ مقصد ہے جس کے بغیر کوئی فنی تخلیق وجود میں نہیں آتی۔

گذشتہ صفحات میں ہم نے ان معاون عناصر کا ذکر کیا تھا جو اس تجربے تک پہنچنے میں ہماری رہنمائی کرتے ہیں اور اس کو زیادہ وضاحت، تابناکی اور وسیع تر معنویت عطا کر سکتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلا عنصر زبان و بیان کا عمل ہے جس کو اس مطالعہ میں اس لئے اولیت حاصل ہے کہ ادب میں اظہار و ابلاغ کا وسیلہ یہی ہے۔

اس کے علاوہ یہ دوسرے فنی مسائل اظہار کے مقابلے میں زیادہ پائدار، جامع، موثر اور دلالت کے اعتبار سے واضح تر ہے۔ الفاظ جن کا استعمال ادبی اظہار کے لئے ناگزیر ہے ان گنت نسلوں کے حسی، جذباتی اور فکری تجربوں کی پیداوار ہیں جن کے پیچھے صدیوں پرانی یادیں، روایتیں اور تلازمات کے طویل سلسلے کام کرتے ہیں۔ اسی پس منظر سے ان کی دلالت (Reference) ایمائی اور اشاراتی صلاحیت اور علامتی کردار متعین ہوتا ہے۔ ان کے مطالعہ میں دشواریاں اس وجہ سے اور بڑھ جاتی ہیں کہ ان کے استعمال میں خالص کاروباری اور معمولی استعمال سے لے کر فنی اور تخلیقی استعمال تک بے شمار سطحیں ملتی ہیں جن میں امتیازات کی حدیں قایم کرنا بظاہر ناممکن معلوم ہوتا ہے۔ ایک ہی لفظ یا مجموعۂ الفاظ عام حقایق کے اظہار کے لئے بھی کار آمد ہوسکتا ہے اور اس صورت میں اس کے معنی عام استعمال یا محاورہ کے حوالے سے متعین ہو سکتے ہیں اور وہی لفظ یا فقرہ شعر میں آتا ہے تو اس کی تہہ میں ایک "جہان معنی" پنہاں نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں الفاظ معین اور محدود معنی کی جانی پہچانی علامتوں کی حیثیت سے استعمال ہوتے ہیں اور ان حدود سے تجاوز نہیں کرتے۔ اس کے برعکس موخر الذکر صورت میں یہی الفاظ زندہ، حرکی (Dynamic) اور اکثر پراسرار تجربات اور کیفیتوں کے آئینہ دار بن جاتے ہیں ور ان کی تہہ در تہہ معنویت کا سراغ لگانا قاری کے ذہن کے لئے ایک چیلنج بن جاتا ہے۔ ماہرین لسانیات اس امر پر متفق ہیں کہ زبان کے الفاظ ایسی علامتیں ہیں جو نسل انسانی کے اولیں تجربات کے اظہار کے لئے وجود میں آئیں۔ ممکن ہے کہ ارتقائے انسانی کے ابتدائی مراحل میں ان کی حیثیت ان آوازوں سے زیادہ مختلف نہ ہوں جو مختلف انواع کے حیوانات، مختلف حالتوں مثلاً تجسس، خوف، غیض و غضب، جنسی طلب یا احساس آسودگی کے اظہار کے لئے نکالتے ہیں۔ انسانی ذہن کی بلند تر صلاحیت

اوراس کے آلاتِ صوت کی بہتر کارکردگی کی بدولت صوتی اظہار کے ان ابتدائی طریقوں میں تنوع، وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوئی اور سماجی زندگی کی ضرورتوں نے اس شخصی اظہار کو ایک ایسا عمومی رابطہ بنا دیا جس کی مدد سے مختلف اشخاص کے درمیان احساسات، جذبات اور افکار کا لین دین ممکن ہوگیا۔ ہماری زبان کے الفاظ جو ہزاروں سال کا طویل سفر طے کر کے ہم تک پہنچے ہیں ہماری موجودہ ضروریات کو بھی پورا کرتے ہیں لیکن ارتقائے زبان کے ابتدائی مراحل میں ہر لفظ اسی حسی تجربے کی علامت تھا اس کی یاد بھی دلاتے ہیں۔ تخیلی عمل کے ذریعے جب حسی تجربات نے تمثالوں کی شکل اختیار کی تو ان کے لئے معین علامات وجود میں آئیں جن کا تمثالی پہلو کبھی نظر سے اوجھل رہتا ہے لیکن تخلیقی عمل کی بدولت اتنا واضح ہو جاتا ہے کہ معنوی قدر اسی کے ساتھ وابستہ ہو جاتی ہے۔ زمانہ ماقبل تاریخ انسان کے فنی تجربات میں یہی عنصر غالب تھا تخیل یا جذباتی ہیجان کے عالم میں جو لفظ اس کی زبان سے ادا ہوتا تھا اس نفسی تجربے کا قایم مقام ہوتا تھا جس کی تحریک اسے وجود میں لانے کا باعث ہوتی تھی۔ اور اس کو زبان سے ادا کرنے والا اس طرح کام لیتا تھا گویا وہ اس معروض (Object) پر کوئی عمل کر رہا ہے جس کی نمایندگی اس لفظ کے ذریعے سے ہوئی ہے۔ قدیم مذاہب کی رسموں، بھجنوں (Hymins)، منتروں (Spells) اور جاپوں (Mcantations words) میں الفاظ کا وظیفہ یہی تھا جس کے آثار آج بھی ملتے ہیں۔ "لفظ" (شبد) کے ابتدائی استعمال کی ان تمام صورتوں میں اس کی حیثیت ایک علامت (Symbol) یا تمثال (Image) کی سی ہوتی تھی اور اسی بنا پر لفظ کو ایک تقدس کا حامل مانا جاتا تھا۔ جس کے دھندلے سے آثار بعد کے زمانوں میں بھی موجود رہے۔ رفتہ رفتہ یہی علامتیں دوسرے ذہنی تجربات کے اظہار میں بھی کام آنے لگیں اور کثرتِ استعمال کی بدولت ان کا تمثالی پہلو نظروں سے اوجھل ہوتا گیا۔ لیکن آج بھی جب زبان ترقی کر کے دورِ حاضر کے

انسان کے افکار و تصورات کے اظہار پر قادر ہے، ہمیں روزمرہ کے استعمال میں قدم قدم پر اس ابتدائی حسی اور تخیلی عمل کے متحجر آثار مردہ استعاروں کی صورت میں مل جاتے ہیں۔ شاعرانہ وجدان ان مردہ اور نیم مردہ تمثالوں کے لئے صور اسرافیل کا کام کرتا ہے اور اس کے اعجاز سے ان کو وہ زندگی ملتی ہے جو اکثر حقیقی زندگی سے بھی زیادہ حقیقی اور دلکش ہوتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں انسانی ذہن اپنی حدود سے آزاد ہو کر خلاقی کے تجربے سے آشنا ہوتا ہے۔

اس تجربے کے بارے میں فلسفیوں اور ماہر نفسیات و جمالیات نے جو خیال آرائیاں کی ہیں ان کا مختصر تذکرہ گذشتہ صفحات میں کر چکا ہوں۔ ان کی افادیت اور قدر و قیمت اسی امر پر منحصر ہے کہ وہ اس تخلیقی واردات کا سراغ لگانے میں کس حد تک کامیاب ہیں۔ تعقل اور استدلال کی زبان میں اس پر اسرار تجربے کی نقاب کشائی ممکن نہیں ہے۔ اس تک پہنچنے کی راہ بھی اس میں براہ راست شرکت سے ملتی ہے۔ علمی اور عقلی سطح پر بحث مبہم اور جزوی طور پر اس کی کچھ نشان دہی کر سکتی ہے۔ لیکن اس کی صورت کچھ ایسی ہوتی ہے جو علمائے دینیات کی تفسیروں میں کہیں کہیں پیغمبرانہ وحی و الہام کی حقیقت جھلک جاتی ہے۔ اگر تفسیر و تعبیر کے عمل میں بصیرت کی روشنی بھی شامل رہے تو اس سے حقیقت کا مکمل ادراک نہ سہی کچھ اشارے (Pointers) مل سکتے ہیں جو منزل کی جانب راہ نمائی کر سکیں۔ یہی ان ضمنی مطالعوں کا جواز ہے جو ہمارے جمالیاتی احساس یا شعور میں براہ راست شامل نہیں ہوتے لیکن ہمیں ادب کی وسیع معنویت سے آگہی بخشتے ہیں۔ ان عناصر کا مطالعہ (مثلاً لسانی اور ہیئتی تجزیے، نفسیاتی تفتیش اور سماجی عوامل کی تحقیق) بامقصد اور مفید اسی صورت میں قرار دیئے جا سکتے ہیں جب وہ اس جمالیاتی تجربے میں معاون ہوں، اس کی توثیق کرتے ہوں اور اس کا بطلان نہ کرتے ہوں۔ اگرچہ یہ تجربہ فن کار اور قاری دونوں کے لئے ایک شخصی تجربہ ہوتا ہے لیکن

اس میں کچھ عمومی پہلو ایسے بھی ہوتے ہیں جس کی بنا پر انسانوں کی ایک کثیر تعداد کسی نہ کسی حد تک ان میں حصہ دار بن سکتی ہے۔ کسی قطعی قابل استنادِ معیار کی غیر موجودگی میں ہم انھی مشترک عناصر کو جو ایک عام انسانی نقطہ نظر سے ادب اور فن کی معنویت کے ضامن ہوتے ہیں۔ ہم جمالیاتی اقدار کا نام دے دیتے ہیں اور انھی کی بنا پر ہم ادب اور غیر ادب میں امتیاز کر سکتے ہیں۔ اگر یہ امتیاز قابل اعتماد بنیادوں پر قایم ہو تو ہمیں بجا طور پر یہ احساس طمانیت حاصل ہوتا ہے کہ ہم نے اپنی استعداد و اہلیت کے مطابق ادب اور فن کی جمالیاتی قدر (یا قدروں) تک رسائی حاصل کر لی ہے۔

ضمیمہ اوّل

اصطلاحات

(الف)

ابلاغ	Communication
ابیقوریت	Epicureanism
اجتماعی لاشعور	Collective - unconcsious
اخلاقی تمثیلیں	Morality plays
ارتسامات	Impressions
اساطیری	Mythological
استعارہ	Metapher
اخلاقی جمالیات	Applied Aesthetics
اعیان	Ideals
التباس زمانی	Anachronism
انسان پرستی	Humanism
انفعالیت	Passivity
ایقاعات	Cadences

(ب)

بازآفرینی	Re-creation
بزنطینی	Byzantine
بلاغت	Rehetoric
بلاواسطہ	Immediate
بے غرضانہ	Disintrested

(ت)

تاثرانگیزی	Evocative function
تجربی طریق فکر	Empirical Method
تخیل	Imigination
ترمیم پسندی	Revisionism
تصور ارادہ	Concept of will
تصور حکم	Concept of judgement
تصور مطلق	Absolute idea
تعمیری ہیئت	Structure
تعین جہت	Orientation
تعین قدر	Evaluation
تمثال	Image
تمثال شعری	Poetic image
تمثیل	Allegory
تنقیہ	Catharsis

(ج)

جدلیاتی	Dialectic
جدلیاتی مادیت	Dialectical-Materialism
جلال	Sublime
جمالیات	Aesthatic
جمال پرست	Aesthetes
جمالیاتی تجربہ	Aesthetical-experience
جوابی عمل	Response
جوہری تنقید	Quintessential criticism

(ح)

حرکی	Dynamic
حسرت آمیز آرزومندی	Nostalgia

(د)

درشن (بصیرت)	Vision
دو رخا پن	Ambivalence
دھیان	Contemplation

(ذ)

ذوق	Taste

(ر)

Tempo — رفتار
Stoicism — رواقیت

(ز)

Puritannical — زاہدانہ
Setting — زمانی مکانی ماحول
Decadence — زوال پسندی
Undertone — زیریں لے

(س)

Mysticism — سریت

(ش)

Manifastation — شہود وظہور

(ط)

Pattern making — طراز سازی
Stylization — طرز آفرینی

(ع)

Genius — عبقریت
Organic — عضویاتی
Practical reason — عقل عملی
Pure reason — عقل محض
Symbol — علامت
Symbolic — علامتی
Sociological — عمرانی
Functional — عملی
Idealism — عینیت
Ideal concept — عینی تصور

(غ)

Profane — غیر مقدس

(ف)

Escapism — فراریت
Appreciation — فن کی تحسین

(ق)

قرون مظلمہ	Dark ages

(گ)

گناہ اولیں	Origin Sin
گوتھک	Ghothic

(ل)

لازمانی	Timeless
لاعبانہ	Play ful
لامعنویت	Absurdism

(م)

ماورائے اخلاق	Amoral
ماورائیت	Transcentenalism
مجموعی شخصیت	Total personality
مستبدانہ	Arbitrary
معجزاتی تمثیل	Miracle play
معذرت خواہ	
معروضی	Objective
معنویات	Semantics
مسیحی علم الکلام	Scholasticism
مشائیت	Peripateticism
مظاہر پرست	Pagan
موضوعی	Subjective
مقدس	Sacred
مقصدیت پسند مفکرین	Pragmatists
منارۂ علاج	Ivory tower

(ن)

نسلوں کی خلیج	Generation gap
نشاۃ ثانیہ	Renissance
نظریاتی	Idealogical
نقل	Mimesis
نوفلاطونی	Neo platonic

(و)

وابستگی	Commitment
وجدان	Intuition
وظائف	Functions

(ہ)

ہبوط آدم	Fall of Adam

Form	ہیئت
Helenic	ہیلینی
For all time	ہمہ زمانی
Totalatarianism	ہمہ گیر حاکمیت

ضمیمہ دوم

اِشاریات

شخصیات

مقامات

کتابیات

۱- Encyclopaedia Britania

۲- Encyclopaedia Religion & ethics

۳- A critical History of modern aesthetics
Earl of Listowel

۴- A History of Lit. criticism And Literary taste in Europe
G. Samtsburiy

۵- Comparative aesthetics G. H. Rao

۶- Indian Aesthetics Pandey

۷- Principles of criticism I. A. Richard

۸- Bullough aesthetics

۹- تاریخ جمالیات حصہ اول نصیر احمد ناصر

۱۰- تاریخ جمالیات حصہ دوم ؍؍

۱۱- جمالیات کے تین نظریے ام۔ ام۔ شریف

۱۲۔ تاریخ جمالیات — مجنوں گورکھپوری
۱۳۔ مقدمہ شعر و شاعری — حالی
۱۴۔ شعرالعجم — شبلی
۱۵۔ موازنۂ انیس و دبیر — شبلی
۱۶۔ کاشف الحقائق — امداد امام اثر
۱۷۔ بوطیقا — ترجمہ عزیز احمد
۱۸۔ مباحث و مسائل — ضیاء احمد بدایونی
۱۹۔ فلسفہ جمال — ریاض الحسن
۲۰۔ غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات — یوسف حسین خاں
۲۱۔ جمالیات اور ہندوستانی جمالیات — ڈاکٹر قاضی عبدالستار
۲۲۔ متفرق مضامین

خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

کلیاتِ اقبال (اردو) صدی ایڈیشن -/۲۰
فکرِ اقبال خلیفہ عبدالحکیم -/۴۰
اقبال معاصرین کی نظر میں -/۲۰
اقبال کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی ظہیر احمد جامعی -/۱۰
اقبال فن اور فلسفہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی ۵۰/۷
تصوراتِ اقبال مولانا صلاح الدین احمد -/۱۵
بانگِ درا (عکسی) علامہ اقبال -/۱۰
بالِ جبریل 〃 -/۸
ضربِ کلیم 〃 -/۸
ارمغانِ حجاز (اردو) 〃 ۴/۵۰

غالبیات

غالب: تقلید اور اجتہاد پروفیسر خورشید الاسلام -/۲۰
غالب: شخص اور شاعر مجنوں گورکھپوری -/۱۵
دیوانِ غالب (عکسی) نور الحسن نقوی -/۱۰
اطرافِ غالب ڈاکٹر سید عبداللہ -/۲۰

فیض

کلامِ فیض (عکسی) فیض احمد فیض -/۲۰
نقشِ فریادی 〃 -/۶
دستِ صبا 〃 -/۶
زنداں نامہ 〃 ۷/۵۰
دستِ تہِ سنگ 〃 -/۶

لسانیات

اردو لسانیات ڈاکٹر شوکت سبزواری -/۱۲
اردو زبان و ادب ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۷/۵۰

جمالیات

جمالیات اور ادب ڈاکٹر ثریا حسین -/۱۵
ادب میں جمالیاتی اقدار ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی -/۱۰

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقاء عبدالقادر سروری ۵۰/۷
مثنوی گلزارِ نسیم ظہیر احمد صدیقی -/۵
مثنوی سحر البیان 〃 -/۵

افسانے

اردو کے تیرہ افسانے مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز -/۱۲

منٹو کے نمائندہ افسانے مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز -/۱۰
پریم چند کے نمائندہ افسانے ڈاکٹر قمر رئیس -/۱۲
نیا افسانہ وقار عظیم -/۱۵
نمائندہ مختصر افسانے محمد طاہر فاروقی -/۵

ڈرامے

یونانی ڈراما عتیق احمد صدیقی -/۲۰
اردو ڈراما کا ارتقاء عشرت رحمانی -/۳۰
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید 〃 -/۳۰
آغا حشر اور اردو ڈراما انجمن آرا -/۳۰
انارکلی ڈاکٹر محمد حسن -/۵

ادب و تنقید

تنقیدیں پروفیسر خورشید الاسلام -/۲۰
شناسا چہرے ڈاکٹر محمد حسن -/۱۵
مضامینِ نو خلیل الرحمن اعظمی -/۲۵
اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک 〃 -/۳۰
تنقیدی تناظر ڈاکٹر قمر رئیس -/۲۰
ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ رشید حسن خاں -/۲۵
ہیں ہم اور ادب ابن فرید -/۲۰
غزل اور درسِ غزل اختر انصاری ۵۰/۷
سرسید اور ہندستانی مسلمان ڈاکٹر نور الحسن نقوی -/۲۰
اردو ادب کی تاریخ عظیم الحق جنیدی -/۵۰
مقدمہ شعر و شاعری مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی -/۱۵
نظم، نثر اور شعر منظر عباس نقوی ۵۰/۷
سرسید: ایک تعارف پروفیسر خلیق احمد نظامی -/۲۵
سرسید اور علی گڑھ تحریک -/۲۵
ناول کا فن ابوالکلام قاسمی -/۱۵
انتخاب مضامین سرسید آل احمد سرور ۵۰/۴
نظمِ جدید کی کروٹیں وزیر آغا -/۱۸
تنقید اور احتساب 〃 -/۱۵
اردو شاعری کا مزاج 〃 -/۳۰
تخلیقی عمل 〃 -/۲۰
انسان اور آدمی محمد حسن عسکری -/۸
ستارہ یا بادبان 〃 -/۱۲

آج کا اردو ادب ڈاکٹر ابواللیث صدیقی -/۱۴
جدید شاعری [illegible] -/۲۰
شاعری اور شعور کی [illegible] -/۱۵
داستانوں سے افسانے تک وقار عظیم -/۱۵
[illegible] -/۱۵
اسلوب سید عابد علی عابد -/۳۰
[illegible] -/۱۴
باغ و بہار میر امن -/۱۰
خدا بخش کی کہانی [illegible] فرحت اللہ بیگ -/۱۰
مجموعہ نظم حالی ڈاکٹر [illegible] صدیقی -/۱۵
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible] -/۱۰
[illegible] -/۱۰
[illegible] -/۱۵
اسلامی تاریخ -/۵

متفرق

جدید تعلیمی مسائل ڈاکٹر ضیاء الدین علوی -/۹
اصولِ تعلیم 〃 -/۱۰
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے مسرت زمانی -/۱۰
رہبرِ صحت 〃 -/۵
علمِ خانہ داری 〃 -/۱۰
بچوں کی تربیت 〃 -/۵
گلدستہ مضامین انشا پردازی ۹۵/-
فیروز اللغات (جیبی) -/-